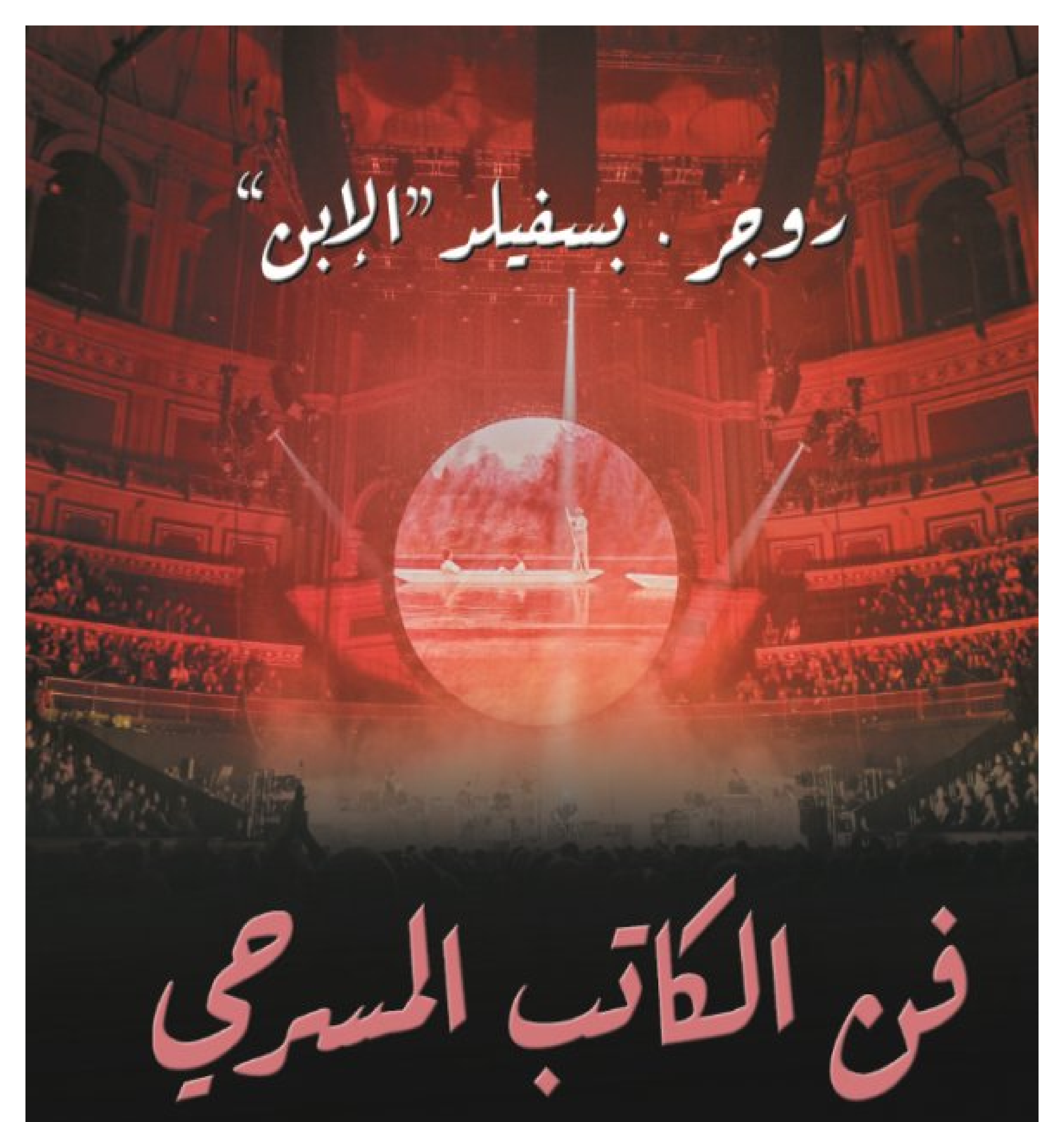


فن الكاتب المسرحي

للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما

ترجمة وتقديم

دريني خشبة

روجر. بسفيلد (الإبن)

فن الكاتب المسرحي

للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما

ترجمة وتقديم

دريني خشبة

الكتاب: فن الكاتب المسرحي.. للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما

الكاتب: روجر. بسفيلد (الإبن)

ترجمة وتقديم: دريني خشبة

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

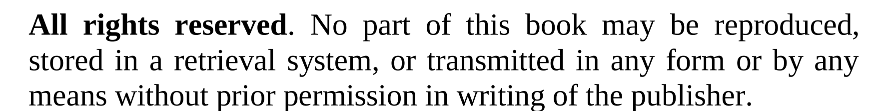
٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**



دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

بسفيلد (الإبن) ، روجر

فن الكاتب المسرحي.. للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما / روجر. بسفيلد (الإبن), ترجمة وتقديم: دريني خشبة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٣٩٦ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٢ – ٠٠٦ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ١٧٨٢٩ / ٢٠٢٠

فن الكاتب المسرحي
للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما



مقدمة

لم يجعل روجر بسفيلد– مؤلف هذا الكتاب– من فصول كتابه شيئًا أساسيًا وأشياء تكميلية، بل جعل كل ما في كتابه أشياء وعناصر متساوية في الأهمية. وهو عندما يحدثك عن أي شيء منها تراه يعرض عليك رأي فلان وفلان وفلان في هذا كله. وهو يتخير تلك الآراء من أهل التجربة أنفسهم، من مسرحياتهم، ومما قرروه في كتبهم وفي أحاديثهم، وبسفيلد هنا في منتهى التواضع، فهو يقرر في مقدمته أنه يسوق الرأي من الآراء في هذا العنصر أو ذاك من عناصر الكتاب، وهو لا يدري ما يقوله، أهو من كلامه أم من كلام غيره من أساتذة التأليف المسرحي في تلك الجامعة أو جامعات أمريكا وأوروبا ومعاهدهما وكبار كتابهما المسرحيين؟ ذلك أن بسفيلد، شأنه في ذلك شأن إجري، أستاذ لتلك المادة، يعلمها لطلاب الجامعات الأمريكية، ومن ثم كان رجلًا واسع الاطلاع، لا تكاد تجد كتابًا في هذا الموضوع، أو حديثًا في صحيفة، أو مقالًا منشورًا، وربما رسالة أو بحثًا جامعيًا لم ينشر، إلا قرأه واستوعب ما فيه، ثم جعل لأهم ما اشتمل عليه موضعًا في كتابه، ولطول ممارسة التدريس وإلقاء المحاضرات وتكليف الطلاب بالتجارب والتدريب، يتحول هذا كله في رأس بسفيلد فيكون مادة واحدة لا يهمه أن تكون مادته هو أو مادة غيره من أساتذة هذه الدراسات كلها. بل الذي يهمه هو أن يتلقاها الطلاب وأن يتمعنوها، وأن يقوموا بتطبيقها. والتطبيق عند بسفيلد من أهم الأسس التي يقوم عليها فن الكاتب في هذا العنصر أو ذاك من عناصر التأليف المسرحي.

والعجيب أن يروج هذا الكتاب في أمريكا، كما يروج في أوروبا، وأن يثني عليه الجميع حتى الأساتذة الذين يقومون بتدريس هذه المادة، والذين أخذ عنهم بسفيلد وأخذوا عنه، بل العجيب أن يفضل كثير من هؤلاء الأساتذة كتاب بسفيلد على كتبهم في هذا الموضوع فيقرروا دراسته، لأن مادته أشمل، ومأخذه أيسر، ولغته أسلس. أجل إن لغته– وأرجو أن يتضح لك ما أقول في الترجمة العربية– لغة سهلة سلسلة بالرغم من كونها لغة أمريكية.

وقد لا نجد بأسًا في أن ننبه القارئ إلى أننا قد قمنا بترجمة كتاب آخر هو كتاب: "تشريح المسرحية" لمؤلفته مارجوري بولتون أستاذة مادة الدراسات المسرحية بجامعات إنجلترا ومعاهدها العليا، وذلك بتكليف من وزارة التعليم العالي المصرية، وقد ظهر هذا الكتاب بعد

ظهور كتاب "فن كتابة المسرحية"، وقد نال من تقدير المثقفين وحسن إقبالهم ما شجعني على المضي في ترجمة تحفة مؤسسة فرانكلين الثانية هذه، لما رأيته من أنها حلقة ثالثة في هذه الدراسات المسرحية الثمينة وفصل جديد لا تكمل هذه الدراسات إلا به، وأن له محاسنه التي تتدارك ما فات إجري وما عزب عن بال مارجوري بولتون أن يعرضا له بالتفصيل والاستيعاب... وهكذا تكون مؤسسة فرانكلين قد أسهمت بنصيب كبير موفور في تحقيق أحلام الكتاب المسرحيين العرب والكتاب الناشئين الذين يطمعون في أن يكونوا كتاب مسرحيات يمكن أن تظهر على خشبة المسرح ليكون ظهورها باكورة تمهد لهم طريق الشهرة، وتمكن لهم من الأصالة والنبوغ في هذا الميدان البكر من ميادين التأليف الذي لا يزال غراسًا جديدًا عندنا، والذي أصبح يؤلف حوالي نصف النتاج الأدبي في معظم دول العالم المتحضر الحديث، منذ أصبحت المسرحية- بفضل الأوساط التمثيلية الأربعة التي تقدمها للجماهير- أكبر متعة يقبل عليها الناس في كل صقع من أصقاع العالم، ويتلهفون على مشاهدتها والإصغاء إليها بنفوس تواقة، وأذهان صافية وقادة، وأذواق بصيرة خبيرة نقادة، ومقدرة على التمييز بين الغث والسمين، مما تفيض به أسواق المسارح ودور السينما والإذاعات وقنوات التليفزيون من هذا اللون الناطق المتحرك المرئي من ألوان الأدب، والذي لا يكاد يفوقه لون آخر من حيث تغلغله في النفس وإثارته للذهن وارتفاعه بحاسة الجمال وتطهيره للقلوب وسموه بالمشاعر الإنسانية إلى أرق مدارج صفائها.

ولسنا نغالي إذا أكدنا أن مستوى التأليف المسرحي قد ارتفع في مصر بفضل ظهور كتاب "فن كتابة المسرحية".. وآية ذلك تلك المسرحيات المصرية البديعة التي ظهرت في السنتين الأخيرتين بعد ظهور هذا الكتاب، والتي لقيت من جماهير المسرح ومشاهدي التليفزيون كل إعجاب وتقدير، لما تم لها من استكمال عناصر التأليف الجيد واكتمال الوحدة الموضوعية، وحسن التعبير عن خلجات نفوس الشعب، والإبداع في رسم الشخصيات وحفظ التوازن بينها، واستمرار صراعها استمرارًا متئدا لا يسكن ولا يركد ولا ينقطع، مما يضمن للفكرة الأساسية اتصالًا مضمونًا، ونموًا متسقًا منظمًا، يمسك على الجماهير أنفاسهم، ولا يزال يربطهم به حتى تنتهي المسرحية.

وهذا كله يدخل في أغراض هذا الكتاب الجديد، تلك الأغراض التي يستوعبها روجر بسفيلد، ويمتاز امتيازًا لا حد له في تناولها من نواحيها العملية الصرفة، ويسوقها في أسلوب جاد لا يدق البشائر بين أيدي الكتاب الناشئين ولا يطمعهم في أن يصبحوا كتابًا عمالقة بمجرد أن

يفرغوا من قراءة كتابه أو دراسته دراسة خاطفة، بل هو لا ينفك ينبههم إلى أن عملية الكتابة للمسرح عملية مرهقة وشاقة... إنها عملية عسيرة تتطلب ساعات طوالاً من الوحدة التي ينفقها الكاتب في عمل متواصل كمضغ الزلط.

إنها عملية ليس في الدنيا كلها عمل جهنمي أجلب منها للشقاء والغم، عملية أشد وبالًا على الكاتب من وقوفه أمام محاكم التفتيش أو دواوين التحقيق التي كانت تقضي في معظم الأحيان بإدانة من تحاكمهم ثم بإحراقهم أحياء. إن عملية الكتابة للمسرح أصعب من عملية الولادة وما تقاسيه الأم خلالها من آلام مبرحة وصنوف من العذاب لا أول لها ولا آخر، فالأم بعد أن تنتهي آلامها بالوضع والفرح بمولودها لا يكون أمامها إلا السهر على هذا المولود لكي يشب وينمو. أما الكاتب فإنه بعد أن يلاقي الأهوال الجسام في اختيار فكرة مسرحيته وترتيبها وإعداد عقدتها وكتابة السيناريو– أجل كتابة السيناريو اللازم لها– وهذا من الأشياء الجديدة في ها الكتاب، وبعد أن يحبس نفسه الساعات الطوال ليسوي بناء المسرحية ويؤلف بين أجزائها، ويقيم بينها التوازن والانسجام اللذين لا تستقيم بدونهما، وبعد أن ينتهي من تقسيمها إلى فصول وتقسيم الفصول إلى مشاهد، وبعد أن يعد لكل مشهد أزمته وذروته، وبعد أن يوجه هذه الأزمات والذري إلى أزمة المسرحية الكبرى، وذروتها الحادة العليا وبعد أن يفكر في الحل ويفرغ من إنهائه نهاية لا يبدو فيها التكلف ولا يمسخها التصنع الذي كان يمسخ نهايات يوريبيدز، كما كان يمسخ الكثير من ملاهي موليير، وكما يمسخ اليوم الكثير من المسرحيات الحديثة وإن كان كتابها من أعظم الكتاب الذين يصيبون أكبر قدر من النجاح المادي، الكاتب بعد هذا كله، وأضعاف هذا كله، وبعد أن يفرغ من كتابة الحوار، وبعد أن يحسب أن كل شيء قد انتهى، وأن المخرجين لن يملكوا إلا أن يصفقوا له ويتهافتوا على مسرحيته، وأن الجمهور سوف يدمي أكفه من التصفيق له، والاحتفال به، وحمله على الأعناق، وأن شركات السينما ومؤسسات التليفزيون وإدارات الإذاعة سوف تهرع كلها إليه لتحرير العقود والاتفاق على الشروط، وبعد أن يسيل لعابه لما يحلم به من أنهار الذهب واقتناء العمارات وشراء السيارات.

إن الكاتب بعد هذا كله كثيرًا ما يفاجأ بأن مسرحيته مرفوضة، وأن رفضها لأسباب قد يتكرم الخرج أو المسرح أو الشركة السينمائية أو المختص في الإذاعة أو التليفزيون فيذكرها. وقد يتغطرس هذا المخرج، أو يتغاضى ذلك المسرح، أو تتعامى تلك الشركة السينمائية، أو يتصام هذا المختص في الإذاعة أو التليفزيون فلا يذكر أحد منهم سببًا واحدًا من أسباب الرفض.

وهنا يصاب المؤلف المسكين بغصة ربما قضت عليه. تمامًا كما يحدث لبعض الأمهات المسكينات في الولادات المتعسرة المختنقة!

أما إذا كان من حسن طالع المؤلف أن تقبل مسرحيته في أحد الأوساط المسرحية المعروفة، فهنا تبدأ سلسلة جديدة من الوسواس الذي يشغله ويؤرق جفنيه. إنه يبدأ التفكير في مدى ما سوف تصيبه مسرحيته من النجاح. والويل له إذا سقطت المسرحية. وإذا سقطت من ليلة الافتتاح الأولى. ثم الويل له أشد الويل من النقاد، ولا سيما النقاد المتعالمين الأدعياء الذين يشعرونك بأستاذيتهم، وأفئدتهم بعون الله أخلى من فؤاد أم موسى.

لا شيء فيها مطلقًا إلا الغرور والكبر والزهو الفارغ الأجوف.

إن الكاتب حينئذ يصاب بما لا تصاب به امرأة تلد أبدًا. إنه يشهد بعينيه كيف تعاني مسرحيته– بعد كل ما احتمله في سبيلها– من آلام وأوجاع وعرق وضنى وسهر، ومذلة وإراقة ماء وجه كيف تعاني حشرجات الموت حتى تلفظ أنفاسها.

من أجل ذلك كانت الكتابة المسرحية شيئًا شاقًّا مرهقًا، وكان فن الكاتب المسرحي، منذ نشأ هذا الفن قبل خمسة وعشرين قرنًا، شيئًا عسيرًا يكلف الكاتب أعصابه وروحه ومشاعره وذهنه وذوقه وثقافته وشمول اتصاله بالجماهير والتعرف إلى أذواقها، والتغلغل في نفسيتها وفي نفسية الفرد ذاته. كما يلقي عليه أعباء جساما قدد لا يكون له بها قبل، ما لم يكن مهيأ لهذا الفن بالموهبة الذاتية والاستعداد الطبيعي والفطرة السليمة، وما لم يوال هذه الموهبة بالدراسة الطويلة والبحث المجد وإدمان النظر في طبائع الأشياء وغرائز البشر، وكيف تتوثق العلائق بين الناس، وكيف تنبت هذه العلاقات وتتوتر، ثم يتحول ما بينهم إلى صراع كصراع الوحوش في الغابة، خضوعًا لقانون تنازع البقاء.

وبسفيلد يشتد في بيان ذلك ويؤكده. وهو لا يشتد في بيانه وتأكيده كي يثبط عزائم الناشئين من الكتاب ويوهن هممهم. ولكن ليفتح عيونهم على أن الكتابة لجميع الأوساط المسرحية جد في جد، وليست هنة من الهنات. وهو لا يفتأ يؤكد للقارئين أنه لا يعطيهم كتابًا أو مفتاحًا ذهبيًا يفتح لهم أبواب تلك المهنة الشاقة المتعبة المرهقة، لأن أحدًا لم يضع بعد، ولا يمكن أن يضع أبدًا، القواعد الأكيدة المضمونة التي تشبه قواعد النحو أو الصرف أو عروض الشعر، قواعد النحو التي ترفع الفاعل ولا تنصبه وتنصب المفعول ولا ترفعه. كلا.. إن شيئًا من ذلك لم

يوضع للمؤلفين قط، ولا يمكن أن يؤلفه أحد لهم. أما الذي صنعه المؤلفون في هذا الباب فهو كتب قليلة تضع بين أيدي كتاب المسرح والأوساط المسرحية عددًا قليلًا أو كثيرًا من الاقتراحات، قد تفيد الكاتب في صقل صنعته، وعليه هو أن يختار من بينها الطريقة التي تناسبه. وقد لا تفيده مطلقًا ما لم يكن مسلحًا بالسليقة أو الموهبة الطبيعية تلك الحاسة السادسة التي لا غناء لأي كاتب عنها في كتابة المسرحيات بأنواعها، ولمختلف أوساطها وبسفيلد يسوق من أقوال أئمة الكتابة المسرحية سيلا دافقًا يؤكد أن السليقة للكاتب المسرحي شيء ضروري، وأنها أشبه بالوحي وفيض الإلهام الذي يتنزل على الموسيقيين والشعراء والمثالين والمصورين، فإذا خلت من آثارهم لم يكونوا شيئًا قط، ولم يقدروا على أية عملية من عمليات الخلق والابتكار.

"إن قواعد الكتابة المسرحية كما وجدت في أي زمان معلوم قواعد قد يخرج عليها الكاتب ولا يلتزمها. إنها في كثير من الأحيان وكما قال عنها يوجين أونيل ذات مرة تلك القواعد التي لا يستطيع كسرها والخروج عليها بنجاح إلا أولئك الكتاب الذين يعرفونها".

وتقول راشيل كروثرس– وهى تعلق على كلمة أونيل هذه: "إن قوانين الكتابة المسرحية قوانين سائبة مطاطة، وهى عرضة للتكسير دائمًا.

ثم هى تتغير باستمرار، كما أنها قابلة للتكيف وفقًا للمادة التي يتناولها الكاتب، وهى أيضاً قوانين غرارة مخادعة، بحيث تبدو أنها تناقض بعضها بعضًا، أو أنها ليست شيئًا مطلقًا".

بل إن من الكتاب من يعد قوانين الكتابة المسرحية قيودًا تعطل حرية الكاتب وأصالته الفكرية، وإن يكن هذا القول مبالغة في التخويف من تلك القوانين، لأن إلمام الكاتب بالقوانين الأساسية لحرفته كثيرًا ما ينير له السبيل ويجنبه الوقوع في ألوان من الخطأ والشذوذ لا داعي إليها.

على أن ثمة نوعين من الكتابة المسرحية: "فهناك تلك القواعد التي تنشأ عن أوجه النقص والقصور أو الخصائص الغريبة الشاذة التي يتسم بها وسيط مسرحي معين. وهذه القواعد قد تختلف وتتغير كذلك من وسيط إلى وسيط آخر" فالكتابة للمسرح أو للسينما قد لا تختلف عن الكتابة للإذاعة أو للتليفزيون. ولكن خصائص كل وسيط من هذه الأوساط الأربعة هى التي تخضع الكتابة لكل منها لبعض القواعد التي يجب أن يلم بها الكاتب إذا أراد أن يسهل للمخرج السينمائي أو المخرج الإذاعي أو مخرج التليفزيون مهمته ولا يجشمه عبء تجوير المسرحية وإخضاعها من جديد لقيود الوسيط الذي يخرج له. وعلى هذا فالأوساط المسرحية وإن تنوعت

فإن تنوعها هذا لا يحتم أن يكون لكل منها كاتب بعينه لا يكتب لوسيط مسرحي آخر. وإن لزم أن يلم الكاتب المسرحي بقيود كل من هذه الأوساط ليكتب لها جميعًا.

والكتاب يبين لنا قيود كل من هذه الأوساط وطريقة مواجهة الكاتب لكل منها.

أما النوع الآخر من الكتابة، فهو الكتابة الحرة التي يترك فيها الكاتب للمخرج مهمة إخضاعها بوسائله الفنية وبخبرته العملية للوسيط المسرحي الذي سيخرجها فيه.. وهذا النوع هو النوع الذي يسلكه عادة أولئك الكتاب الذين لا يعترفون بالمسرحية ذات الحبكة الجيدة، وهو نوع خطر يشبه الفوضى التي لا تتقيد بقانون، ولا تعرف نظامًا، ولا تقر بالقيود والحدود، ولعل أعظم ما يمثل هذا النوع هو مسرحيات شكسبير.

على أن جميع أنواع الكتابة للمسرح لابد لها من أن تعتمد أول ما تعتمد على سليقة الكاتب المسرحي نفسه. والسليقة، كما نعلم، فطرة طبيعية في الكاتب. ولكن كثيرين يؤكدون أن في مستطاع الشخص المحروم منها أن يعمل على اكتسابها قبل أن يتفرغ للكتابة المسرحية المجدية.

فكيف؟. إن هذا الكلام قد لا تجد كتابًا مثل هذا الكتاب يحدثك عنه ويغريك بالقيام بتجربته، إن كنت كاتبًا محرومًا من السليقة المسرحية.

وبالأحرى من الحاسة السادسة التي تهديك بالفطرة إلى أمثل الطرق للكتابة للمسرح. إن الكاتب المحروم من هذه السليقة يجد في الفصلين الثالث والرابع ثروة من الكلام المبدع الممتع ولأكبر المؤلفين المسرحيين في أوروبا وفي أمريكا حول هذا الموضوع، كلام لم تقرأ له مثلًا في أي كتاب آخر، وفيه كثير من أضواء الأمل المشرقة تمسح اليأس عن قلوب القانطين الذين حاولوا الكتابة للمسرح، ثم حاولوا ثم ذهبت جميع محاولاتهم أدراج الرياح، ولم تورثهم إلا الحسرة والندامة على ما أنفقوا من جهود في هذه السبيل.

وهذان الفصلان: الثالث والرابع– يحدثانك أيضاً عن مادة الكتابة في مناهج الدراسة بالجامعات الأمريكية وعن الطرق المختلفة التي اتبعها كبار الكتاب في تعليم الكتابة للمسرح واكتساب تلك السليقة النادرة التي هى مصدر الخلق، والتي لا تكسب المسرحية روحها ودماءها ما لم تكن متوافرة في الكاتب نفسه. فعليك بهما. وأقرأ ما فيهما وتأمل مادتهما. ولن يضيع من عمرك وقت تنفقه في دراسة ما يشتملان عليه من أقوال وآراء وتجارب. ولكن حذار من قراءتهما قراءة خاطفة طائرة، بل عليك في قراءتهما بالصبر وطول الأناة. وحاول ما استطعت أن تحصل

على الكتب التي يرد ذكرها في ثناياهما أو في الهوامش التي يثبتها المؤلف في ذيول الصفحات. هذا إن كنت طالبًا جامعيًا أو معهديًا تهمه المادة الواسعة والاطلاع على خبرات أهل الذكر في ذلك الموضع.

وكما تقرأ في الفصلين الثالث والرابع هذا الكلام الجديد عن السليقة للمسرحية وطرق تحصيلها. فكذلك تقرأ شيئًا جديدًا في الفصل الخامس الذي يحدثك فيه بسفيلد عن جمهور الكاتب المسرحي، والروابط الوثيقة التي تربطه بهذا الجمهور...

وبسفيلد يتساءل عن هذا الدافع الذي يستحثنا إلى المسارح ودور السينما، ويغرينا بالإنصات إلى الإذاعات المسرحية أو القعود لها أمام شاشة التليفزيون.

وهو يجيب عن تساؤله بما قد لا يخطر لنا ببال. إنه يقول إننا نفعل ذلك لأمرين: أولهما معروف ومسلم به، وهو أننا نلتمس شيئًا من الترفيه والتسلية والترويح عن نفوسنا وقلوبنا، بما يخفف بعض عنائها ويذهب بشيء من سأمها. أما الأمر الثاني، فشيء عجيب حقًا. لم يكن يخطر لنا، أولى أنا بالذات إن أدخلتك في عداد الذين لم يكن هذا الأمر يخطر لهم ببال– هذا هو أننا نذهب إلى هذه الأماكن أو ننصت إلى تلك الإذاعات ونتفرج على مسرحيات التليفزيون لأن الإنسان مفطور على أن يحقق هوياته بأمور يفعلها ويندمج فيها بشخصه فإن لم يستطع أن يفعلها، وأن يكون بطلها والقائم بها، فلا أقل من أن يشهدها ويتسلى بها، لأنه في أثناء مشاهدتها سيندمج فيها، ومن ثمة يندمج في الأبطال الذين تروقه شخصياتهم ويملكون عليه إعجابه.

ثم لا يلبث أن يشعر كأنه أحد هؤلاء الأبطال، ولا يملك وهو يشاهدهم إلا أن يعد نفسه واحدًا منهم بالفعل. وتتجلى هذه الظاهرة أقوى ما تتجلى في ملاعب كرة القدم، والبيسبول، وحول حلقات الملاكمة والمصارعة. ولعل هذه الحماسة الجنونية التي يبديها أهل القاهرة لنادي الأهلي والزمالك، وأهلي المناطق الأخرى لأنديتهم ليس مصدرها الوحيد هو التعصب لأبناء أنديتهم، بقدر ما هو تحقيق هوية المتفرجين الذين يشعرون بأرجلهم تضرب الكرة مع كل ضربة يوجهها اللاعب المرموق إليها، إننا جميعًا نلعب مع اللاعبين بأرجلنا وبكل جوارحنا وجميع مشاعرنا ونبضات قلوبنا، بل منا من يموت بالسكتة القلبية إذا هزم ناديه. ومثل هذا الميت يكون عادة المتفرج الذي بذل من تحقيق هويته بهذه المشاركة الوجدانية في اللعب أكبر قسط من الاهتمام، وأعظم نصيب من الاندماج.

وهذا نفسه هو ما يدفعنا للذهاب إلى المسارح ودور السينما والجلوس إلى الإذاعة والتليفزيون. إنها ظاهرة تحقيق الذات والهويات. وهى الظاهرة التي يجب أن يدرسها الكاتب المسرحي، وأن يلقي إليها باله قبل أن يشرع في كتابه أية مسرحية من مسرحياته. وليذكر أن التمثيلية الحقيقية ليست هى التمثيلية التي تكتب لتقرأ، أو ليحتفظ بها في رفوف الكتب، بل هى التمثيلية التي لن تسمى هكذا، حتى تمثل أمام جمهور جاء ليحقق ذاته وينشد عندك هوياته، جاء يبحث عن أبطاله ويلتمس مثله العليا ويتقمصها من خلال ما تقوله له في تمثيليتك وعل ألسنة أبطالك. ومن هنا تلك العلاقة المهمة، بل البالغة الأهمية بينك– بوصفك كاتبًا مسرحيًا أو سينمائيًا أو إذاعيًا أو تليفزيونيًا– وبين جمهورك الذي تكتب له ولن يراك ويعرفك إلا من خلال تمثيلياتك؛ ومن هنا ما يقوله الكاتب المسرحي الأشهر مارك كوناللي من أن "المسرحية يجب أن تكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين– وهم هنا يقومون مقام المؤلف، وبين المتفرجين، إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المسرحية ما لم يقم هذا الاتحاد بين الجانبين. وكلما كان الكاتب ماهرًا في فنه، كان من السهل على الجمهور أن يتشرب هذا الدم الجديد، فيجرى في عروقه هينا لينا"، ومن هنا أيضاً يكون الكاتب المسرحي وجمهور النظارة زميلين مشتركين في عملية نقل دم واحدة.

فكيف تتم هذه الزمالة، أو تلك الشركة بين الكاتب وبين الجمهور؟

هذا بالطبع ما تقرؤه في ذلك الفصل الجديد الطريف، لأننا هنا لا ننقل لك مادة الكتاب، ولكننا نقدم لهذه المادة ونثبت لك أن هذا الكتاب شيء طريف ومهم حقًا. وليس تكرارًا لصنويه السابقين.

ويحدثنا المؤلف في الفصل السادس عن الطرق التي يستطيع بها الكاتب الناشئ– بل الكاتب المحترف– أن يجد مادته المسرحية، أو أفكاره الأساسية التي حدثنا عنها لاجوس اجري في كتابه: "فن كتابة المسرحية" حديثًا طويلًا مسهبًا له قيمته وأصالته. لكن بسفيلد يختلف هنا اختلافًا لطيفًا عما ذهب إليه اجري، وإن اتفق معه في كثير. إنه يثير تلك القضية التي طالما أحدثت دويًا بين الكاتبين، والتي يتناقشون حولها فلا يكفون عن المناقشة. أما القضية فهى: هل يكتب الكاتب المسرحي حين يكتب من تجربته الخاصة وتجارب من حوله من الناس، أو الأفضل أن يعتمد في مادته المسرحية على مخيلته وقواه الفكرية؟

وقبل أن يخوض المؤلف في ذلك يعرض لنا أقوال النقاد المسرحيين فيما هو "مسرحي أو درامي" وفيما هى "المسرحية أو الدراما" نفسها. وفهم ذلك والوقوف على آراء أئمة الكتاب فيه شيء من الأهمية بمكان للكاتب المسرحي الذي يبحث عن مادة تصلح للاقتباس منها، أو البناء عليها لكتابة مسرحية جيدة مستوفية للعناصر الدرامية التي تشوق الجمهور وتروقه وتجعل منه ألسنة ثناء على الكاتب مهما شط بعض النقاد في غمزه ولمزه والتشنيع عليه. ألا فليعرف الكاتب هذه المادة المسرحية أو الدرامية– وزما شروطها وما يجب أن يتوافر لها من العناصر التي تيسر له تحويلها إلى تمثيلية ناجحة. فليس كل شيء نقرؤه أو يخطر ببالنا صالحًا لأن يتحول إلى دراما إلا إذا كان هو في ذاته شيئًا دراميًا قمينا بأن يثير انفعالًا في نفوس الجمهور ويخلق فيهم استجابة لما يرمي إليه الكاتب. وعمل الكاتب المسرحي هو أن يأخذ هذه المادة الدرامية حينما يجدها ثم يتبين ما فيها من إمكانات، ثم ينفث فيها الحياة الضرورية حتى يمكن أن تقف فوق خشبة المسرح وأمام جمهور من المتفرجين فتحدث فيهم استجابات ملموسة.

"وأولى خصائص قدرة الكاتب على استكشاف المادة الدرامية ذخيرته من المعرفة بالناس وبسلوكهم، وبصيرته القوية الثاقبة بكل ما يحبط به وبهم.

ثم خياله الحي وتفكيره القوي.. وليذكر الكاتب المسرحي أنه يكتب عن قوم، وعن تجاربهم، لجمهور من الناس لهم تجاربهم الخاصة. وعمل الكاتب المسرحي هو أن يزاوج بين تجارب شخصياته المسرحية وبين تجارب جمهوره، وأن يربط بين هذه وتلك برابطة السمات الشاملة العامة التي يخضع لها كلا الطرفين".

ومما ييسر للكاتب المسرحي مهمته أن يكتب عن الأمور التي يعرفها ويلم بها، وجون جولسور ذي– الكاتب المسرحي الإنجليزي المشهور– من أنصار هذا الرأي، فهو يقول: "إن الفن لا يكون فنًا إلا إذا كان مصنوعًا مما أحسه الفنان ورآه". وهو يوصي الكتاب الشباب أن يأخذوا مادتهم المسرحية من الحياة مباشرة "لأن الكاتب المبدع إنما يشكل للعالم من مادة حياته نفسها شيئًا لطيفًا، وذلك في الصورة التي تروقه، متبعًا في هذا التشكيل مزاجه وفطرته هو بالذات".

والمادة الدرامية لا يشترط أن تكون شيئًا عظيمًا رائعًا مثيرًا، بل قد تكون حادثة تافهة بمثابة: "لوحة للقفز" كما يقول بسفيلد.. لوحة يقفز منها المؤلف فيكتب مسرحية عظيمة إذا استطاع

أن يتبين هذه الحادثة ويقف على حقيقتها حينما يراها أو يسمع بها.. ولهذا يجب أن يكون ذهن الكاتب ذهنًا حساسًا أشبه بفيلم آلة التصوير السينمائي في التقاط كل ما يقع عليه وتسجيله للرجوع إليه وقت الحاجة.

ويحسن بالكاتب المسرحي أن يحمل مفكرته دائمًا ليسجل فيها مشاهداته وملاحظاته حتى يخفف العبء عن ذاكرته ولا يحملها مالا طاقة لها به من اختزان الحوادث الدرامية التي تقع له أو تقع من حوله.. أو التي تخطر بباله، وهو يقرأ كتابًا أو صحيفة.. ولا ينس الكاتب المسرحي أن مقدرته على كتابة الحوار الواقعي تتوقف على كتابته عما يعرف، وإلمامه بما مر به وبالناس من حوله.. ومن هنا فائدة استعمال المفكرات التي تحفظ له ثروة هائلة من المعرفة ونبعًا لا ينفد من التجارب الحية.. كيف لا، والحياة الإنسانية نفسها مسرحية لا ينزل عليها الستار الأخير أبدًا.

وإذا كانت الكتابة عما نعرف شيئًا يوصي به كبار الكتاب، فيجب ألا ننسى أن نتخذ منها لوحة قفز إلى عوالم النفس المجهولة، ويكون ذلك بالاستعانة بالخيال القوي الوثاب.. "وإذا كانت الملاحظة الواقعية تدير لنا آلة الكتابة، فالخيال هو الذي يقوم لنا بالباقي" على نحو ما يقول كلايد فتش الكاتب المسرحي الكبير.

ومصادر الأفكار المسرحية مصادر غامضة عادة.. وكلها تفتقر إلى قوة الملاحظة، بقدر ما تعتمد على الإلهام وقوة الإيحاء.. ومن أهم هذه المصادر شخصية مهمة شائقة تقع من نفس الكاتب موقعًا له أثره وله نفاذه، فيروح يواليها بالملاحظة والتفكير.. أو حادث مهم يسترعى انتباه الكاتب فيكون بذرة أو جرثومة تفكير لمسرحية شائقة.

والأفكار الجرثومية هى عادة نبضات الإلهام وانتفاضات الوحي الذي لا نظام له، فإذا جاءت فليلتقطها الكاتب ولا ينشغل عنها بشيء سواها.. وليضعها في آلة تفكيره المسرحية لتدور معها حتى تنضج وتؤتي أكلها.

فإذا كان الفصل السابع انتقل المؤلف إلى الكلام عن مشروع المسرحية– أي فكرتها– ثم هدفها... وهدف كل مسرحية هو بلا شك الترفيه عن الجمهور قبل كل شيء.. والترفيه عند بسفيلد يشمل التسلية– مجرد التسلية– ثم الترويح الذهني أيضاً. ونحن نعرف من الناس من يروحون عن أنفسهم بحل تمارين هندسية أو بلعب الشطرنج، على ما في لعب الشطرنج من كد للذهن وإثارة للأعصاب واستغراق في اللعبة.. ومن ثم كانت لفظة "الترفيه" لفظة مطاطة، فبينما

تشعرك أنها تعني مجرد التسلية السطحية إذا هى تشمل الترويح والتسلية بكد الذهن أيضاً وإثارته وإغرائه بالانفعالات التي تستجيشه.. بل إن كتاب المآسي لا يشتدون في كتابة مآسيهم إلا لكي يرافهوا عن جماهيرهم، وإن ذرفوا من مآقيهم الدمع مدرارًا.. ومن ثم، كان الجمهور مسئولًا أساسًا عن هدف أي مسرحية.. هدفها الكلي الشامل؛ هذا الهدف الذي هو دائمًا أقرب إلى الترفيه منه إلى التنوير والتثقيف، وإن بدا لنا أن الأمر غير ذلك، ولا سيما في المسرحيات الذهنية.. ومنذ كان الترفيه هو الهدف الأساسي لكل مسرحية، فلبع الكتاب ذلك ولا ينسوه.

لكن الترفيه يجب ألا ينحط إلى مستوى التهريج الهابط، ويجب أيضاً ألا يخلو من هدف يتسامى بالنفس ويرطب القلب ويفتح الأذهان الغافية، ويسلك العاطفة والعقل في سمط رفيع. ومن هنا وجب أن تشبع المسرحية الحواس، وأن تشتمل على موضوع يعالجه الكاتب معالجة منهجية منظمة.

ومن رأى بسفيلد أن معظم الموضوعات المسرحية موضوعات جدية، وإن كانت المسرحية من نوع الملهاة.. بل إن بعض المهازل تشتمل على موضوعات جدية.. لأن كاتب المهزلة يستهدف دائمًا تصوير حماقاتنا الصغيرة.. بل تصوير بعض أفعالنا البهيمية التي يصدر فيها العقل الباطن على سجيته، غير حافل بمؤدبه وكابح جماحه: العقل الواعي.

وبسفيلد يوصي الكتاب بجلاء الفكرة وتوضيح المشروع، بحيث يكون مفهومًا لا غموض فيه ولا التواء.. حتى إذا لجأ الكاتب إلى الرمز.. فلا يكون رمزه مبهمًا سخيفًا غامضًا تمجه الأفهام ولا تسيغه الأذواق.. وإيضاح الفكرة بطريقة التضمين يجب أن يرينا ويصور لنا بالفعل **action** وليس بالسرد أو القص.. حتى في المسرحيات الذهنية نفسها، ومن هنا وجب على الكتاب أن يتحاشوا الخطب وإلقاء المواعظ.. منذ كان الواجب أن يكون الفعل نفسه، أو الـ**action** هو الخطبة وهو الموعظة.. وليذهب المغرمون بالخطب والمواعظ إلى منابر الوعظ والإرشاد، وليتركوا خشبة المسرح، لأنهم لم يخلقوا لها.

وبسفيلد يتفق واجرى.. ويتفق مع جولسور ذي أيضاً، في أن شخصيات المسرحية أهم من عقدتها، وأن العقدة تأتي في المكان الثاني بعد الشخصيات، لأن الشخصيات هى مصدر العقدة، وهى التي تصنع الموضوع بأهدافها التي تسعى إليها وتتصارع من حولها وفي سبيلها، والكتاب الثلاثة يختلفون في ذلك مع أرسطو الذي يجعل العقدة– أو الموضوع– أهم من الشخصيات

ومقدمة عليها.. على ما فصناه في مقدمة كتاب اجرى: فن كتابة المسرحية.

والجديد الذي يضعه بسفيلد أمامنا– وما أكثر ما يفاجئنا به بسفيلد من طرائفه– هو كلامه عن غموض عملية رسم الشخصيات وغرابتها، وهو يعدد العقبات التي تعترض سبيل الكاتب في أثناء عملية الخلق هذه، فيحصى منها عقبة "تحديد وقت الفعل وربطه بمدة قد لا تزيد على ساعتين.. ثم عقبة قيود الأوساط المسرحية الأربعة: المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون.

ووجوه القصور والنقص المادي فيها جميعًا.. مما يضطر الكاتب إلى مراعاة هذه القيود كلها، وهو يخلق شخصياته المسرحية ويواليها بحركات التطوير ومراحل التنمية إلى أن تنتهي المسرحية.. وعقبات وآفات أخرى..

ومن أجل ذلك يجب على الكاتب أن يتصور شخصياته تصورًا كاملًا، وأن يحاول تخيلها تخيل الذي عاشرها وخالطها وعرف دقائق حياتها. كما قرر ذلك اجرى.. وذلك قبل أن يخط حرفًا واحدًا في مسرحيته.. لابد له من تعرف طباعها، وتسجيل هذه الطباع، وترسم حركاتها وسكناتها، ورسم دورها الذي ستقوم به في المسرحية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى ومكان كل منها من فكرة المسرحية أو مشروعها من أول المسرحية إلى نهايتها.

ووجوب أن تكون الشخصيات هى التي تصوغ الفعل وليس أن يكون الفعل هو الذي يصوغ الشخصيات. ومن ثم وجب أن يدرس الكاتب الناشئ الطرق المختلفة التي كان يجري عليها أئمة الكتاب المحترفين في تطوير شخصياتهم بحسب هذه القواعد، ثم تطوير عقد مسرحياتهم من حيث أنها نتيجة لطبائع الشخصيات وأثر لها وليس العكس. ويجب على الكاتب أيضاً أن يعرف كيف يميز بين صور المسرحية الأربع: المأساة أو المسرحية الجادة، والملهاة، والميلودرامة، والمهزلة. بما تتفاوت به شخصيات كل منها من درجات التأكيد، كما يجب عليه أن يعرف من أي الدوافع ينشأ الفعل في المأساة وفي كل من الأنواع الثلاثة الأخرى: "ففي المأساة ينشأ الفعل من الدافع الذي يحفز البطل المفجوع إلى العمل في أثناء محاولته الوصول إلى هدفه الذي لا يستطيع الوصول إليه بحال من الأحوال، ومن صدامه المستديم بالعقبات التي يجب عليه أن يتخطاها، ومن هذا الصدام فحسب تصدر القوة الحقيقية للمأساة. وفي الميلودرامة لا يقع الركز أو التأكيد على الشخصية، ولكنه يقع بدلًا من ذلك على الأحداث والمواقف التي تواجهها. فالمأساة على هذا مسرحية شخصيات.. أما الميلودرامة فمسرحية مواقف"

"ومن الممكن التمييز بين الملهاة والمهزلة على هذا النحو، فالفكاهة في الملهاة الحقيقية تنبع أساسًا عن الشخصية في مواجهتها للمواقف أما السرور والضحك في المهزلة فأقرب إلى أن يأتيا من تقوية المواقف المضحكة وتأكيدها في مواجهة الشخصيات..." إلى آخر هذه التقريرات الثمينة التي تجد تفصيلها والإفاضة فيها في الفصل الثامن من هذا الكتاب الثمين. كما تجد فيه حديثًا شائقًا عن مشكلات الشخصية المسرحية.. وكيفية توفير الذاتية الكلية لكل شخصية.. بمعنى أن تجيء كل شخصية مستوفاة لجميع أبعادها التي حدثك عنها اجرى في كتابه المعروف.. لا أن تجيء ناقصة مبتورة أو فائدة لأحد هذه الأبعاد.. وبذلك تنقص قيمة المسرحية وتفقد الكثير من مزايا المسرحية الناجحة.

ورسم الشخصيات بطريقة تجعلها مستحبة ومحتملة في نفوس النظارة أو المستمعين وفي أذهانهم ضرورة من الضرورات التي لابد للكاتب من أن يلم بها حتى لا تجيء شخصياته شيئًا غثا تتقزز نفوس جمهوره منه.. ولرسم الشخصيات على هذا النحو تفصيل جميل في هذا الفصل، وينتقل المؤلف إلى بناء الشخصيات المسرحية على نماذج من الحياة الواقعية فيحذرك من أن تستعيد شخصياتك على هذه النماذج استعادة فوتوغرافية، ويوصيك أن تأخذ من هذه الشخصيات سجاياها التي ترغبها، ثم تمزجها بطائفة غيرها من السجايا التي تريد أن تتسم بها شخصياتك المسرحية؛ إذ لا يصح أن تكون شخصياتك التي تبنيها على الحياة الواقعية إلا نقطة انطلاق، ونقطة انطلاق فحسب، أو لوحة قفز إلى رسم شخصياتك المسرحية.

وفي كل مسرحية شخصيات أساسية أو شخصيات ثابتة أصلية وشخصيات تأتي في المرتبة الثانية بعد الشخصيات الأساسية. ثم فيها أيضاً شخصيات "دمي"– وهى ما نسميها بلغة المسرح "الكومبارس" أو الشخصيات الثانوية التافهة وإن لم تستغن عنها مسرحيات كثيرة، فكيف ترسم كلا من هذه الشخصيات؟ وكيف تحتفظ لكل منها بقدر من العناية حتى لا تأتي "نشازا" في لوحة مسرحيتك فتنقص منها وتقلل من قيمتها.. إن لم تقض عليها؟

وعدد الشخصيات في المسرحية؟ كم يحسن أن يكون يا ترى؟ وما عيب تعدد الشخصيات الرئيسية في المسرحية الواحدة؟ وما المشكلات التي تواجه الكاتب، أي كاتب، في هذا الصدد؟

ثم الشخصيات الثقيلة أو المبتذلة.. ما عيبها.. ولماذا لا يلجأ إليها إلا الكاتب "الكديش" أو الكاتب المفلس الذي يتعمد الفرار من متاعب المسرحية الراقية.

ومشكلة خروج الشخصيات من منصة التمثيل ودخولها إليها بطريقة لا يبدو فيها الافتعال.. وصور هذا الافتعال المفضوح السخيف "البائخ" ما هى؟ وكيف نتجنبها؟

كل هذه أمور يجب أن يدرسها الكاتب المبتدئ، وأن يعيد دراستها كتابنا المحترفون.. ويجب ألا يستعلى على هذه الدراسة كاتب مهما يكن.. صغيرًا ناشئًا، أو هرمًا (عجوزًا) أزرق الناب، ما دمنا ننشد لمسرحنا ومسرحياتنا فنا أكمل وأصالة لا تقل عن أصالة الفنانين والكتاب الغربيين.

ثم ننتقل إلى بناء العقدة المسرحية فيثار من جديد موضوع أهمية الشخصية وتقديمها على العقدة.. أو العكس.. ولكن إثارة الموضوع تنتهي إلى وجوب العناية برسم العقدة.. وتثبيت أركانها ما دامت هى التي تمسك جميع أركان المسرحية كما يمسك أساس العمارة وإطارها الحديدي جميع بنيانها. وبدون ذلك تنهار العمارة، كما ينهار التمثال المصنوع من الصلصال أو الجص إن لم يمسكه من الداخل هيكل معدني متين.. وإذا كان للعقدة كل هذا القدر من الأهمية.. فيا ترى.. ماذا تكون عناصرها الأساسية؟ وهل تختلف تلك العناصر في المسرحية الكلاسيكية عنها في المسرحية الرومانسية أو المسرحية الواقعية؟ أو أي لون من الألوان المسرحية الأخرى؟ وهل تختلف العقدة في المسرحية التي تشتمل على بطل واحد عنها في المسرحية التي تشتمل على بطلين أو أكثر، كما في المسرحيات التي تعالج الموضوعات الاجتماعية ومشكلات الحياة العامة؟.

"وكيفما كان الأمر فمما لابد منه أن تشتمل المسرحية على بطل، ثم على هدف.. وإذا أخذنا بالتعريف الكلاسي نقول إن البطل إذا حقق هدفه كانت المسرحية ملهاة. فإن لم يحققه كانت المسرحية مأساة. وإن لم يمكن إخضاع المسرحية إخضاعًا يجعل هذا التعريف منطبقًا عليها..".

وخلق البطل المحبوب والهدف الجليل لا يمكن في ذاته أن يخلق مسرحية جيدة؛ وإذا لم تكن ثمة عقبة أو عقبات بين البطل وبين هدفه المنشود لما أمكن أن تكون هناك تمثيلية؛ لأننا لن نجد عنصر الصراع الذي تثيره تلك العقبة أو العقبات بين البطل وبين هدفه. وإذا خلت المسرحية من الصراع كان أحجى ألا نسميها مسرحية؛ ولا أي شيء آخر له صلة بالمسرح.

وعلى هذا وجب أن تشتمل العقدة على البطل، وعلى الهدف، وعلى العقبات التي تعترض سبيل البطل وتضمن نشوب الصراع.

ومن الجديد الذي نقرؤه في هذا الكتاب الطريف– بصدد بناء العقدة– تلك الطريقة التي يوصى بها بعض الكتاب المحترفين أبناءهم الكتاب الناشئين ليسهلوا لهم بناء عقدهم المسرحية، فيقولون لهم: "اصعدوا بأبطالكم فوق شجرة عالية، ثم اربطوهم في فرع قوي من فروعها، ثم خذوا في قذفهم بالحجارة.. وأخيرًا أنزلوهم من فوق الشجرة إذا استطعتم" يريدون أن يقولوا لهم: "ضعوا أبطالكم في أزمة ودعوهم يعانوا منها طويلًا، ثم التمسوا لهم مخرجًا من الأزمة أو دعوهم يغصوا بها." وهذه طريقة سهلة لا شك.. ولكن ليس كل ما يبدو سهلًا يكون سهلًا في التنفيذ.

وعل الكاتب الذي سوف يربطه بطلة فوق الشجرة ويقذفه بعد ذلك بالحجارة– أي الذي سوف يعرض بطله لأزمة ويجعل الأزمة تبلغ ذروتها– لابد أن يتعلم كيف يرسم هذه الأزمات، وكيف يجعلها تبلغ ذروتها.. وأن يتعلم كيف يفرغ من ذلك كله قبل أن يخط حرفًا واحدًا من حوار المسرحية..

وإلا أسلم نفسه للحيرة حين يجلس للكتابة بلا خطة واضحة مرسومة معدة إعدادًا كاملًا من قبل أن يجلس للكتابة.. وإعداد هذا كله يقتضي من الكاتب أن يعد سيناريو، أي تخطيطًا كاملًا يشمل جميع عناصر العقدة. ويشمل جميع خطواتها خطوة بعد خطوة فإذا جلس للكتابة كان واعيًا بمشكلات العقدة.. وأولاها مراعاة مطابقة الفعل للشخصية كما رسمها فلا يرسمها في أذهاننا بطريقة ومعالم محدودة ثم يجعلها تصدر عن أفعال تناقض تلك الطريقة وتلك المعالم.. فإذا ألقى باله إلى ذلك وجب عليه أيضاً أن يراعي وحدة الفعل.. أي حذف كل ما ليس ضروريًا ولا جوهريًا من صلب العقدة.. حتى لا تبقى في المسرحية إلا المشاهد والشخصيات، بل أجزاء الحوار نفسها، المتصلة بالموضوع والمندمجة في عقدة المسرحية والعاملة على نموها وتطويرها.

وليتجنب الكاتب حل عقدته بالوسائل الأولية المفتعلة التي كان يلجأ إليها يوريبيدز والتي كان يلجأ إليها موليير حينما كانت تعييهما الوسيلة التي ينهيان بها عقد مسرحياتهما. وتفصيل ذلك في الفصل التاسع من هذا الكتاب.

فليدرسه الكاتب وليلق باله إليه. ولمن أراد من الكتاب أن يرجع إلى ذلك النموذج التحليلي لبناء المسرحية والذي وضعه الأستاذ جورج ماك كالمون (في نهاية الفصل التاسع) لتقدير أية مسرحية مؤلفة قبل عرضها على خشبة التمثيل حتى يأمن مغبة سقوطها إذا ضمن أنها– على ضوء هذا النموذج– مسرحية متكاملة مشتملة على جميع عناصر التأليف الجيد.. فإن لم يعجبه

ذلك النموذج، فليبتكر له النموذج الذي يروقه، حتى يزن مسرحياته بعد الفراغ من كتابتها بميزان صحيح دقيق.

ويطالعنا بسفيلد في الفصلين العاشر والحادي عشر– وهما الفصلان اللذان اختصهما بالحديث عن حوار المسرحية– بكلمات قالها بعض أئمة الكتابة المسرحية في الغرب.. وفي هذه الكلمات المختارة تحتشد خصائص الحوار المسرحي ومعظم ما يجب أن يتحلى به.. فهذا جو لسور ذي يقول: "إن الحوار من أول المسرحية إلى آخرها شيء دقيق رقيق لابد أن تتولاه يد صناع.. وهو في ذلك أشبه بنسيج المحرمات الدقيقة الغالية.. إن هذا النسيج الرائق الشائق الصريح الفصيح، الذي يزداد درسه مع كل خيط قوة وانسجامًا.

كل شيء بعدهما في المحل الثاني".

بينما تقول راشيل كروثرس إنه: "هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المتفتحة بكل ما للمسرحية من عناصر". في حين يعود جولسور ذي فيقول: "إن فن كتابة الحوار المسرحي الأصيل فن قاس بالغ العسر يأبى على نفسه تجويز مالا تجيزه الفنون والآداب جميعًا ويتمرد على كل جملة أو عبارة لا يقصد منها إلا الآلية في المسرحية.. ويحرم كل النكات والأمثال المنفصلة عن الشخصية والتي لا تصلها بصلة، ويعتمد فيما يهدف إليه من هزل وشجن على هزل الحياة وأشجانها".. "إن الحوار الجيد هو ذلك الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام ويثير المشاعر باستمرار".

ويعود إلى كروثرس كذلك لينقل عنها أن "الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة.. والحوار العظيم لا يقف ساكنًا ولا راكدًا لكي يحلل ويعلل.. بل هو الحوار الذي يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة.. وهو في يد الممثل– أعني في فمه– كالأداة الضخمة التي يستطيع أن يجعل الجمهور يعرف عن طريقها أعماق كيانه وأغوار نفسه".

وهكذا يرتفع الحوار في نظر بسفيلد إلى المرتبة الأولى من الأهمية– ولا يقف عند مرتبة العناصر المهمة في لمسرحية كما نظر إليه اجرى.. الذي يرى أن الفكرة إذا كانت ناضجة، والشخصيات إذا كانت مدروسة حق دراستها.. والصراع إذا كان ينمو بطريقة طبيعية منطقية جاء الحوار وكأنه يجري على ألسنة الشخصيات من نفسه بنفسه.. ومن ثمة فقد وضعه في كتابه

في فصل العموميات.

ويشتد بفسيلد في وجوب أن يكون الحوار ملائمًا للشخصية.. وهو ما أكده من قبل في الفصل الذي عقده للتحدث عن خلق الشخصيات.. وهنا لا يفوته أن يستدرك على برناردشو فيأخذ عليه إجراء حكمته هو، وعباراته هو، على ألسنة الكثير من شخصياته المسرحية بحجة أنها مسرحيات أفكار، ويعد هذا من باب عدم ملاءمة الحوار في مسرحيات شو لشخصيات شو.

وسجية الإيقاع والاتزان بين أفراد المسرحية أمر جوهري لحياة المسرحية نفسها.. وجو لسور ذي يقول: "إن العلاقة الإيقاعية الموزونة بين الجزء والجزء، وبين الجزء وسائر الأجزاء هى السجية الوحيدة التي لا يمكن أن تنفصل بحال عن أي عمل من أعمال الفن، وإيقاع المسرحية كعمل فني يكمن في علاقة كل فقرة بالفقرة التي تليها من فقر الحوار، وبدون هذه العلاقة لا يتم الإيقاع بين المشهد والمشهد الذي يليه، ولا بين كل فصل وفصل.. ومن ثم يضيع الإيقاع والاتزان في المسرحية كلها.

ومن كمال هذا الإيقاع وذاك الاتزان أن يعرف الكاتب مت يزيد في سرعة كلامه، ومتى يخفض منها.. ولعل هذا لا يتم إلا إذا توافرت له حاستان: حاسة الاتزان وحاسة التوقيت، فبهما تزداد حيوية المسرحية وفيهما قوة النص المكتوب.

وليعلم الكاتب، إن لم يكن يعلم، أن للكلمات ثقلًا وجرسا ومظهرًا.. وأن استعمال الكلمات الحوشية المبتذلة، أو الكلمات المصطنعة المتكلفة، لا يجوز إلا إذا كان نطقها ألطف من نطق الكلمات الخفيفة السهلة الواضحة.. ومع هذا يجب أن تكون الكلمات مما يليق بالشخصية.

وليعلم الكاتب أيضاً أن للحوار ثلاث وظائف: أولاها السير بعقدة المسرحية.. وبالأحرى تقدمها وتدرجها وتسلسلها، وثانيتها الكشف عن الشخصيات، وثالثهما، وهذا مهم جدًا، مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء إخراجها.. فعليه إذن أن يراعي هذا فيوائم بين الشخصيات وبين ما تقول، وألا ينطقها بالزوائد والحواشي أو مالًا يتصل بالموضوع بحجة التمهيد لمشهد أو لفصل.. وإلا شتت انتباه الجمهور عن فكرته الأساسية ومهد بذلك لسقوط المسرحية.

ومن أهم وظائف الحوار– غير ما ذكر آنفًا– خلق المزاج النفسي والجو الذي يجري فيه فعل المسرحية.. والمزاج والجو تقوم بخلقهما الكلمات المنطوقة جميعها.. وليس جزء منها دون جزء، أو كلمة دون كلمة. فإذا نبت إحدى الكلمات أو استبهمت إحدى الجمل انكسر الإيقاع وتبدد المزاج وغام الجو وتلف كل شيء.

وللحوار وظائف مادية يحسن أن يرجع إليها الكاتب.. أي القارئ في موضعها من الكتاب. وما يقال عن المسرحية الواقعية من أنها ليست نقلًا حرفيًا للحياة الواقعية يصدق على الحوار المسرحي أيضاً.. فليحذر الكاتب من أن ينقل حوار الحياة الواقعية نقلًا واقعيًا في مسرحيته بل عليه أن يضغط وأن يستخلص وأن يكتفي بتقديم الجوهر الذي يدخل في الموضع فحسب، متجنبًا الحواشي والزوائد التي (ندردش) بها في الحياة الواقعية.

وبالأحرى يجب أن يكون حوار المسرحية الواقعية حوارًا معلي، وكلامًا منتقى، يكشف عن الشخصيات ويجلو المواقف، لأن الحوار في الحياة الواقعية شيء غير مطابق ولا موافق للمعقول.. شيء كئيب شديد الكآبة .. رمزي.. يلمح ولا يصرح.. يتعب الغريب المصغى إليه في تتبعه في فهم وحسن إدراك لمعانيه مدة ثلاثة أرباع من الساعة على حد ما يقول أ. أ. ملن.

ويتعرض بسفيلد للحوار الشعري في المسرحية الحديثة فيستحسنه في المواقف الانفعالية فقط ويستنكره فيما عدا ذلك.. على أن من الفن ما يرتفع إلى مرتبه الشعر في أمثال تلك المواقف.

أما الحوار الفكه، أي حوار الملاهي، فأصعب بكثير من الحوار في المسرحيات الجدية.. فكيف؟ ولماذا؟ إن فن الكتابة المسرحية الذي يقصد به إثارة الضحك عمل شاق ويتطلب الكثير من الإتقان والإحكام، ولابد أن يكون القائم به على قدر كبير من حاسة الضحك والإحساس المرهف بمصادر الفكاهة.

والكاتب هنا لا يستطيع الاعتماد على براعة الممثلين في إعطاء الجمل أو العبارات تلك الخاصة التي هى مثار الفكاهة عند الجماهير، وذلك لأن الكاتب إذا كان ذا نصيب كبير من حاسة الضحك فقد يكون محرومًا من حاسة الفكاهة، ومن ثم كان فن الكتابة المسرحية بقصد إثارة الضحك فنًا متقنا ومعقد يسع من إحكامه وتعقيده أن يكون علمًا له خصائصه ومقوماته؛ ثم لا تنس أن الكاتب لا يكون قد قام بالمهمة المطلوبة منه إذا كان الجمهور لا يضحك إلا من

الممثلين، ولا يضحك من التمثيلية.

وهكذا تكون كتابة الحوار الفكه علمًا قائمًا بذاته.. وللإلمام بذلك لا يكون أمام الكاتب الناشئ إلا أن يرجع إلى ما يعرضه المؤلف من أطراف هذا العلم في أواخر الفصل العاشر.. وليقف على استعمال بعض الكتاب للنوادر والأمثال والدعابات المضحكة.. ومدى ما يضعف ذلك من قيمة الفكاهة الموضوعية التي هى لباب الملهاة الراقية.

ويختم المؤلف فصله العاشر بالكلام عن بعض مشكلات الحوار، ثم ينتقل إلى الفصل الحادي عشر ليحدثنا عن صعوبات الحوار.. ويجعل في مقدمتها قصور كثير من ألفاظ كل لغة عن أداء المعنى المضبوط الذي يقصده الكاتب، ويضرب لذلك أمثلة لا يملك الإنسان إلا أن يعترف أمامها بصحة ما يذهب إليه المؤلف الذي يستشهد بما ذكره برنارد شو في ذلك الصدد.. ثم يترك للممثل أن يختار طريقة النطق التي يرسل بها تلك الألفاظ. لأن طريقة النطق بها هى التي تكسبها المعنى الذي يقتضيه المقام ويقصد إليه الكاتب.

ومن مشكلات الحوار أيضاً اختلاف اللهجات المحلية في كل لغة؛ إذ قل أن تجد موضعًا في الولايات المتحدة الأمريكية أو في إنجلترا أو في مصر.. أو في إقليم عربي، لا تختلف لهجته عن لهجة أي إقليم آخر– وفي البلد نفسه– اختلافًا شاسعًا.. واختلافًا يصعب فهم الحوار بسببه في كثير من الأحيان.. وهذه مشكلة مزمنة لا ندرى كيف نتغلب عليها في المسرحية الواقعية أو المسرحية الطبيعية التي هى أولى من غيرها بوجوب إقامة الملاءمة فيها بين كل شخصية، وما تقوله وما تفعله.. وقد حار كبار الكتاب المسرحيين في تلك المشكلة فلم يملك كاتب مثل برناردشو أو يوجين أو نيل إلا أن يكتبوا حوارهم باللهجة الدرجة التى يكون المتكلم من بيئتها.. مع علمهم بأن هذه اللهجات المحلية عرضه للتغيير باستمرار.. وقد تتغير كل عشر سنوات على الأكثر، وقد تتغير كلها في ظرف ثلاثين أو أربعين سنة.. ومن هنا يكون مصير المسرحية كلها مصيرًا بائسًا.. وقد ينسحب عليها ذيل النسيان، وبذلك يخسر المؤلف كثيرًا من روائعه بسبب هذا الحوار المحلى الدراج.

ونحن نواجه في الشرق العربي هذه المشكلة نفسها؛ إذ نجد في مصر وحدها من اللهجات المحلية عددًا كبيرًا ضخمًا يحمل من الفروق ما يكاد يجعل فهم الحوار بين مصريين من جنوب مصر مستحيلًا على مصري ثالث من شمالها.

وتتجلى المشكلة بصورة أفظع إذا سمع مصري إلى حديث بين اثنين من أهل العراق، أو أهل الجزائر، أو أهل الشام، أو أهل نجد، أو أهل الجنوب العربي..

فهو لا يكاد يفهم مما يقال شيئًا.. فماذا تكون حال المسرحيات الدراجة أو التي يشتمل حوارها على قدر كبير من الكلمات الدراجة بلهجة إحدى قرى الصعيد إذا مثلت أمام أهل قرية من قرى الوجه البحري مثلًا؟. وماذا يكون مصير هذه المسرحية نفسها إذا مثلت في العراق أو في الجزائر؟ ثم ماذا يكون مآلها بعد عشر سنين، أو بعد عشرين سنة، مع ما عرفنا من استمرار تغير اللهجات الدراجة في إقليم من الأقاليم بمرور الأيام؟

هذه مشكلة مزمنة قطعًا تقاسي منها المسرحيات الواقعية والمسرحيات الطبيعية.. وقد يكون استخدام اللغة الفصحى حلًا لا بأس به وإن ذهب أحيانًا بخاصية الملاءمة بين الشخصيات وبين اللهجة التي يجب أن تتكلم بها..

على أن الممثلين يستطيعون تلافي هذه المفارقة إذا استطاعوا إخضاع اللغة الفصحى التي كتبت بها المسرحية للهجة الإقليمية التي تمثل المسرحية أمام أهلها. ومن ثم فنحن نوصي بإتباع تلك الطريقة ما أمكن في البلاد العربية.

وقد اضطررنا إلى إثبات الأمثلة التي ضربها المؤلف لاختلاف اللهجات الأمريكية بحالها (وإن أثبتنا الكلمات الإنجليزية الفصحى بين أقواس ليستطيع القارئ الملم باللغة الإنجليزية فهم هذه الألفاظ الدراجة) ليطلع على وجه الصعوبة في هذه اللهجات. وقد ترجمنا ما يقتضي السياق ترجمته منها. ولم نشأ أن نثبت أمثلة من مسرحيات عربية كتبت أو اشتملت على لهجات دراجة، لشهرة هذه المسرحيات أولًا، ولكيلا ننتقل من دراسات مسرحية صرفة إلى مقارنات صرفة أقرب إلى أن تكون من فقه اللغة وبه أولى. وبهذه المناسبة نذكر أن كاتبنا المصري الموهوب الأستاذ محمود تيمور نشر بعض مسرحياته التي من هذا النوع في نسختين إحداهما باللغة الفصحى. كما نذكر أيضاً أن الدكتور طه حسين– أكبر أعداء اللغة الدراجة– وافق على أن يجري حوار قصته "دعاء الكروان باللهجة الدراجة".

هذا وإن لم يغب عنا ما قد يفقده الكاتب في استخدامه اللغة الفصحى مكان اللهجة الدراجة من ميزة استخدام حواره المسرحي في رسم كثير من الشخصيات من خلال اللغة نفسها. ولكن ما الحيلة؟. ومادام بعض الشر أهون من بعض؟

ذلك ولا ينس الكاتب المسرحي أن من أعظم واجباته أن يتفقه في أسرار اللغة التي يكتب بها. وأن يلم بمعاني ألفاظها إلمامًا واسعًا عميقًا، ذاكرًا دائمًا أن اللغة هى الرموز الهيروغليفية للتعبير عن الحياة، وعن الأفكار، وعن المشاعر والرغبات المكبوتة. وأن الحوار الحي القوي النابض لا يقدر عليه إلا من عرف حياة كل كلمة ومتى تستعمل وكيف.

وللكتابة المسرحية طرقها ووسائلها الآلية أو المادية الصرفة. ولهذه الطرق– بالرغم من آليتها أو ماديتها الصرفة– تأثيرها الكبير في روح الكتابة وثمرتها النهائية.

ومن هذه الطرق تمثيل الحوار في أثناء كتابته؛ أي أن يمثل الكاتب حواره وينطق به ويؤديه بوصفه فعلًا، مادامت المسرحية لا تكون مسرحية حتى تمثل. وإتباع الكاتب هذه الطريقة ينفعه بلا شك، وينبهه إلى صلاحية نطق الألفاظ وحسن أدائها للمعنى المقصود، وملاءمة رنينها في الأسماع، ومقدار موافقتها للشخصية التي تلقيها، ومبلغ جريانها على لسان تلك الشخصية.

والجملة المكتوبة والجملة المنطوقة لا تتساويان دائمًا في الأثر الذي تحدثا عنه والكاتب المسرحي يكتب للممثل وللمتفرج، ولا يكتب للقارئ، ومن ثمة فهو يحسن صنعًا إذا حاول أن يسمع تمثيلياته كما سوف يسمعها المتفرجون في المسرح، بل أن يحاول إخراجها في ذهنه حتى لا يحمل المخرج عملًا لا طاقة له به.

ويختلف الكتاب في التوجيهات والإرشادات المسرحية، متى تكتب وكيف؟ أتكتب في أثناء كتابة الحوار؟ أم تكتب بعد الفراغ من كتابة المسرحية كلها؟ أم تكتب بعد الفراغ من كل مشهد على حدة؟ إن بعض الكتاب يفضلون كتابتها في أثناء كتابة الحوار لأنهم يعدونها جزءًا من عملية خلق المسرحية. والبعض يهملها حتى يفرغ من كتابة المسرحية بحجة انها تعوقه عن عملية الخلق. وهناك من المخرجين الكبار من يستسخف أن يكتب الكاتب المسرحي أية توجيهات مسرحية لأن هذا من عمل المخرج نفسه، وعلى رأس القائلين بهذا إدوار جور دون كريج.. فأي الآراء هو الحق؟ إن الطريقة التي يتمرن بها الكاتب المسرحي هى التي تفصل له في هذه المشكلة، وعليه مع هذا بما كتبه المؤلف في ذلك.

وتهيئة الجو للكتابة أمر ضروري ولا غناء عنه؛ فالكتابة عملية خلق بحتة، وهى تحتاج إلى الهدوء والبعد عما يقطع سيال التفكير. ولكن هذا لا يصح أن يكون عذرًا للكتاب المقلين الذين يحتجون بأن الجو الذي يعيشون فيه يمنعهم من الكتابة، إذ في وسع كل كاتب أن يهيئ لنفسه

الجو الذي يساعده على الكتابة. والمؤلف يعرض لنا في ذلك أمثلة فكهة جديرة بالتأمل.

وبعض الكتاب يذهب إلى أنه لا يجلس للكتابة إلا حينما يشعر بالرغبة في ذلك. وأمثال هؤلاء لا يصلحون لسوق المحترفين في عالم المسرح. تلك السوق التي تظمأ بل تجوع في أيام الأوساط المسرحية الأربعة التي نعيش فيها هذه الأيام إلى الكثير الجم من الإنتاج الكتابي. وخير الطرق في رأي المؤلف، أو خير الساعات للكتابة في نظره، هى تلك الساعات المقررة التي يخصصها للكتابة كل يوم.. ويجلس فيها لكي يكتب، سواء تملكته الرغبة في الكتابة أم لم تتملكه.. إنه إذا اتبع تلك الطريقة فلن تلبث أن تصبح عادة من عاداته، ولن يلبث الوحي والإلهام أن يصبحا عادة أيضاً، إذ يتنزلان في تلك الساعات المقررة بالذات.

وعلى الكتاب أن يجربوا.

ولكتابة مخطوطة المسرحية طرق شتى؛ فبعض الكتاب يفضل الكتابة بيده وبقلمه. وبعضهم يفضل الإملاء على كاتب بالآلة الكاتبة. والطريقة الثانية وإن كلفت الكاتب ثمنًا باهظًا تتيح للكاتب أن يمثل حواره وهو يلقيه على كاتب الآلة، كما تتيح له أن يتخذ منه جمهورًا ينقده أولًا فأولًا ويزن له كلماته وأفكاره.. مما نقرأ عنه في موضع لاحق عند الكلام عن التأليف المسرحي المشترك.

أما الوقت المفضل للكتابة فموضع خلاف كبير.. ما دام أطول وقت تستغرقه كتابة المسرحية هو الوقت الذي ينفقه الكاتب في الإعداد والتفكير ورسم الخطة وتصوير الشخصيات.. مما قد يستغرق عامًا أو عامين أو أكثر.. فإذا نضج هذا كله لم تستغرق كتابة المسرحية في صورتها الأخيرة الكاملة أكثر من أسبوع أو أسبوعين أو شهر أو شهرين..

وليذكر الكاتب دائمًا أن الناس لا يسألون في كم من الزمن كتب الكاتب مسرحيته؟ بل هم يسألون دائمًا: كيف كتبها؟

وقد جرت عادة المؤلفين المسرحيين في أمريكا وفي وسط أوروبا على أن يشتركوا في الكتابة المسرحية.. ولهم في هذا طرق مختلفة أسفرت عن كتابة مسرحيات ناجحة رائعة لا يزال الكثير منها يهز المسارح هزًا.. والتأليف المشترك ليس بدعة غريبة عنا.. بل من مسارحنا من ظل سنين طويلة لا يقدم إلا تمثيليات مشتركة التأليف.. أي تمثيليات اشترك في تأليفها أكثر من كاتب واحد.. والتأليف المشترك، وإن ذهب بشخصية المؤلف أو جعل شخصية

أحد المؤلفين تطغى على شخصية المؤلف الآخر، له حسناته ومزاياه بالرغم من ذلك.. إذ كل من الكاتبين يكون مرآة للكاتب الآخر، ويكون له جمهورًا ناقدًا أيضاً، ثم مشيرًا ناصحًا يستطيع أن يقترح الكثير من التعديلات التي ترتفع بالمسرحية وتضمن نجاحها.

ولكن كيف يكون نظام العمل بين الكاتبين يا ترى؟ إن الفكرة الأساسية، أو الفكرة الجرثومية، أو ما يسميه لايوس اجرى: مقدمة المسرحية المنطقية، لا يمكن أن تصدر عن ذهنين في وقت واحد.

ليكن.. لتصدر الفكرة عن ذهن أحد الكاتبين، ثم ليستعرضاها معًا، ثم ليطوراها معًا أيضاً، ثم ليتفقا على تقسيمها إلى مشاهد وفصول.. وليتول أحدهما كتابة سيناريو المسرحية أو خطتها، وليعرضها بعد أن يفرغ منها على شريكه، وليتفقا على صورتها النهائية، ثم ليقتسما كتابة الفصول.. على أن يبدأ أحدهما ولا يبدأ الثاني إلا إذا فرغ زميله من مناقشة ما كتب الأول وهكذا.. حتى يفرغا من كتابة المسرحية.. ثم ليقرآها ثانية قراءة كاملة كلية ولينظرا من جديد في تسوية حوارها وملاءمة شخصياتها وتناسب مشاهدها وفصولها وحبكة خروج الشخصيات ودخولها.. إلى آخر هذه الأمور الفنية.

وإذا كان أحد الكاتبين أقدر على استنباط الأفكار ورسم العقدة والشخصيات فليقم هو بهذا العمل، وليقم زميله بكتابة الحوار إذا كان أقدر من صاحبه في هذه الناحية، ثم ليعيدا العمليات السابقة كلها وبعناية شديدة.

أما أن يشترك الزميلان في جميع هذه العمليات دون قسمة بينهما، فهذا هو الأمر المحير الذي نتركك لترى رأي المؤلف فيه، وإن كانت طريقة متبعة مع ذلك، وأسفرت عن كثير من روائع المسرحيات الناجحة.

ومن التأليف المشترك أيضاً تعاون كاتب وكاتبة في هذه العملية على أن يقوم الكاتب بكتابة الأجزاء المتعلقة بالإناث، في حين تقوم الكاتبة بكتابة الأجزاء المتعلقة بالذكور.. والظاهر – كما يعلل هذه الحكمة الراسخون في العلم – أن السبب في هذا الإجراء هو أن أحد الجنسين يكون أعرف بالجنس الآخر من جنسه.

وحبذا أن يتبع الكتاب الناشئون إحدى هذه الطرق قبل أن يستقلوا بالكتابة فرادي.

ويتناول بسفيلد في الفصل الرابع عشر – هذا الفصل الجديد الطريف – موضوع مسرحة

القصص واقتباسها، أو بناء مسرحيات على فكرتها، أو كتابة مسرحية على فكرة يقترحها على الكاتب شخص من الأشخاص.. وهكذا نرانا في هذا الفصل أمام مشروعات أربعة محيرة كثيرًا ما ضللت الكتاب الذين يخلطون بين هذه العمليات الأربع، فيسمون المسرحة اقتباسًا، والاقتباس مسرحة، وأخذ فكرة المسرحية اقتباسًا أو نقلًا.. إلى آخر هذا التيه الذي تلتبس فيه تلك العمليات الأدبية، ويحار الكاتب نفسه ماذا يسمى عمله وأين يضعه بين تلك العمليات، كما يحار الناس أنفسهم وتلتبس عليهم التسميات.

ويضع بسفيلد الأمور في نصابها فيقول:

١-أما المسرحة فتعني إخلاص الكاتب للقصة الأصلية ولشخصياتها، والتمسك بأهداف أغراضها الموضوعية، وأن المادة التي تتألف منها إذا كانت تصلح لأن ينقل منها نقلًا حرفيًا فإن الكاتب يتقبل العقدة والشخصيات والموضوع كما هي **(in toto)** دون أن ينقص منها أو أن يزيد عليها– وما عليه إلا أن يصوغها الصياغة المسرحية.

٢-وأما الاقتباس فمعناه أن أهداف الكاتب المسرحي قد تحل محل أهداف كاتب القصة أو المؤلف الأصلي.

ولما كانت القصة قلمًا تصلح للنقل المسرحي نقلًا حرفيًا كان الاقتباس أكثر إخلاصًا إلى حد ما في بعض الأحيان للمادة الأصلية.. إلا أن الكاتب المسرحي قد يبيح لنفسه قدرًا من الحرية أعظم إزاء العقدة والشخصيات والموضوع.. وفي حدود الإمكانيات المسرحية.

٣-وأما قولهم إن المسرحية (تقوم على كذا) من الأفكار أو القصص أو ما شابه ذلك، فاصطلاح يعني أن الكاتب يأخذ أساس مسرحيته من أجزاء بعينها من العمل الأصلي، ومن بعض شخصيات هذا العمل.. كما يبيح لنفسه قدرًا من الحيلة أجل وأوسع؛ إذ يحدث تغييرات كبيرة في العقدة وفي الشخصيات وفي الموضوع مما يتفق وأغراض الكاتب المسرحي.

٤-وأما قولهم إن المسرحية (من وحي كذا) أو (اقتراح فكرتها فلان) فمعناه أن الفكرة أو الأفكار الواردة في المسرحية واردة في العمل الأصلي، أو مستقاه منه، أو من صاحب الاقتراح، ولكن في شيء من الإسهاب والإطناب، إلا أنها على الأرجح تفقد ذاتيتها الأصلية في عقدة المسرحية.

ثم يتحدث المؤلف بعد هذا عن أمثل الطرق لاقتباس العقد وما كان يفعله شكسبير وموليير ومشايخ الكتاب في هذا الصدد، وموقف الجمهور إزاء المسرحيات المقتبسة أو الممسرحة، ومطالبته أحيانًا بالمستحيل حين يطالب الكاتب بألا يترك صغيرة ولا كبيرة مما في القصة الأصلية إلا أحصاها وأثبتها في المسرحية، وسخافة بعض النقاد حين يهبطون بعقليتهم في هذا إلى عقلية الجمهور، إذ يطالبون الكاتب المقتبس بكل هذه المستحيلات ويأخذون في التشنيع به والتثريب عليه إذا أغفل كذا أو غض طرفه عن كيت من دقائق القصة وتفصيلاتها.. مما يبدو فيه التنطع الفارغ والأستاذية الجوفاء؛ لأنهم يتناسون أن القصة الأصلية تتسع لأشهر من القراءة المتواصلة أحيانًا، في حين أن المسرحية فن زماني مرتبط بساعتين أو ساعتين ونصف ساعة على أكثر تقدير

ويخلص بسفيلد– وما أجمل ما يخلص إليه في هذا الموضوع– إلى أن الكاتب المسرحي مسئول فقط عن المسرحية التي يقدمها إلينا، وليس مسئولًا عن القصة الأصلية المقتبسة أو الممسرحة أو أية كانت.. فإذا كان قد أعطانا عملًا فنيًا متكاملًا ولا غبار عليه– ولاسيما في نظر من لم يقرأوها فقد أحسن وأجاد (وله أجر وثواب) وأما إذا كان عمله غير ذلك فسينتهي أمره إلى الإخفاق والنسيان وحسبه هذا...

وبسفيلد وإن كان يزكي الاقتباس في مناهج الدراسة المسرحية– أي لطلبة المعاهد والجامعات إلا أنه يقرر أن الكاتب المتمكن هو الذي يجيد الاقتباس وليس الكاتب المبتدئ.

والذي يتأمل في هذا لا يلبث أن يجده حقًا كل الحق، لأن الاقتباس ليس عملًا هينا حتى يسهل أو يسلس للمبتدئين.

ومن صعوبات الاقتباس مشكلة الحوار وصعوبة تحديد وجهة النظر في القصة وفي المسرحية، ثم تطوير الشخصيات في المسرحية.. وهل يكون ذلك على النحو الذي في القصة الأصلية؟ وعلاقة هذا كله بالوسيط الذي يكتب له الكاتب المسرحي: في المسرح أو السينما أو الإذاعة أو التليفزيون..

ولهذا يستعرض بسفيلد قيود كل وسيط ويجلو أوجه النقص في كل منها ليكون الكاتب على بينة من أمرها جميعًا إذا كتب لواحد منها.

ألا ما أعظم ما يقوله المؤلف في هذا وما أمتعه وأطرفه!

والكاتب المسرحي– ولاسيما الكاتب المبتدئ– يتعلم الشيء الكثير جدًا إذا حضر

مسرحيته في مراحل إخراجها– وحضوره هذا ضرورة لابد له منها.. لأنها تفيد المسرحية نفسها وتفيد المخرج، وتفيد الممثلين.

إنها تفيد الكاتب لأنها تزوده بمعلومات فنية تساعده على تطويره حينما يكتب مسرحيات أخرى ثم هى تعينه على إعادة كتابة الأجزاء أو الحوار الذي تسفر التداريب عن ضعفه.. وإعادة كتابة المسرحية عملية ضرورية لكل المسرحيات تقريبًا.. وصدق قول القائل: إن المسرحيات جميعًا هى مسرحيات أعيدت كتابتها في أثناء التدريب..

وحضور الكاتب يفيد المخرج لأن هذا يرجع إليه لاستفتائه في كل وجهة من وجهات النظر يختلف معه فيها أو يفسرها على غير ما يرمي إليه الكاتب الذي هو خالق العقدة وراسم الشخصيات ومبتدع المسرحية.. وهذه المراجعات تفيد الممثلين بلا شك لأنها تحدد لهم طريقة نطق بعض الكلمات أو بعض العبارات حتى تؤدي المعاني التي يقصدها المؤلف.

ولمرحلة الإخراج هذه، وفي حضرة المؤلف، آداب يجب مراعاتها والمحافظة عليها.. فإذا لاحظ الكاتب أمرًا من الأمور اخترع عذرًا من الأعذار لينفرد بالمخرج ليبدي له ملاحظته في أدب جم وليناقشه في وجهة نظره فيها.. وعليه ألا يفعل ذلك في حضرة الممثلين مطلقًا.. إلا إذا بدأه المخرج أمامهم. وحتى في أمثال تلك المناسبات يجب عليه أن يتلطف في الإجابة على استفهامات المخرج أو الممثلين، إذا سمح لهم المخرج بالكلام.

ولكي يكون الكاتب على استعداد لذلك كله فعليه أن يستعد لهذه التداريب بمراجعة مسرحيته ودراستها. وليتبع في تلك المراجعة وهذه الدراسة نظام البطاقات التي يلخص فيها المشاهد مشهدًا مشهدًا ويذكر في البطاقة هدف المشهد ومكانه في فصل المسرحية وهل جاء به لتطوير الفعل أو لتصوير إحدى الشخصيات.. الخ.. فإذا اتبع المؤلف هذا النظام كان في حضوره فائدة قصوى لنفسه ولمسرحيته وللمخرج وللممثلين وللجمهور.. بل لتراث المسرح أيضاً.

وعل الكاتب أن يسيل رقة مع الممثلين.. حتى مع من يراه نشازًا منهم.. وإذا أراد أن يغير أحدًا منهم فليخل بالمخرج وليناقشه في أسباب رغبته.. فإذا اقتنع اخترع هو سببًا من الأسباب لتغييره. وإلا .. فليترك الكاتب الأمر للمخرج يفعل ما يشاء.. لأن المخرجين أبعد نظرًا عادة من الكتاب.

أما دور الجمهور في إعادة كتابة المسرحية فدور هام جدًا ، لأن الجمهور– وليس نقاد المسرح– هم الحكم الدقيق البصر الرقيق الحس.. والمسرحيات تكتب لهم وليس للنقاد. ومن هنا وجب على الكاتب الاهتمام بأمرهم والاحتفال باستجاباتهم ولا سيما في التداريب الأخيرة الجامعة. فإذا بدا أنهم لا يستجيبون عند إحدى الفقرات وجب عليه تغييرها وبسرعة.. ويغيرها مثنى وثلاث إذا أمكن حتى تتم الاستجابة المطلوبة.

وإذا أخفق الكاتب.. وبالأحرى المسرحية.. في إحداث الاستجابات المرغوبة وكانت المسرحية مع ذلك ذات فكرة بديعة وتصوير للشخصيات رائع.. كان من الجائز أن يلجأ المخرج إلى أحد مهذبي المسرحيات أو الأطباء المسرحيين– ليتدارك أوجه النقص في المسرحية ويرد إليها حياة المسرح وأنفاسه. والمؤلف يعرض لنا في هذا الصدد طرائف جديدة علينا، فلنقرأها وننعم النظر فيها ولا تصرفنا الكبرياء الحمقاء عن تقديرها وعن العمل بها في مسارحنا. مادامت التمثيليات لا تكتب وإنما تعاد كتابتها.. كما يقول لنا بوسيكولت في مطلع الفصل الخامس.

ثم نصل إلى خاتمة الكتاب فغذا هـ تثير فينا رعشة من الأسف على حالة الدراسات المسرحية عندنا وإهمال جامعاتنا لهذه الدراسات من الناحية العملية، وعدم تخصيصها الكراسي للقيام بها وعدم تفكيبها في بناء مسارحها المستقلة لإخراج ما يكتبه أبناء أقسامها المسرحية التي لا تزال في طي الغيب. كأن جامعتنا هذه لا تزال تجهل قيمة المسرحية والأوساط المسرحية، وأن المسرح بجميع فروعه وفنونه يكون نصف الأدب الحي في كل أمه من الأمم الراقية. وأن المسرحية لا تدع بيتا من بيوتنا ولا قلبًا من قلوبنا إلا دخلته يوميًا ومرات كثيرة، لتبني أخلاقنا وتهذب طباعنا وترقي مشاعرنا وتلطف أذواقنا وتقدم لنا القدوة والأسوة والعظة.. مما لا يصنعه أي فرع آخر من فروع الفكر والأدب والفلسفة واللغة وما إلى تلك الفروع مما خصصت له الجامعات الأقسام وأفردته بالكراسي.

إننا نقرأ في هذه الخاتمة ما تصنعه جامعات أمريكا للعناية بالمسرح والدراسات المسرحية فيصيبنا الدوار... ولاسيما حينما نعلم أن المسرحيات والأفلام والتمثيليات التليفزيونية الأمريكية تأتي في المرتبة الثانية أو الثالثة من صادرات أمريكا الاقتصادية.. بغض النظر عما تقوم به من خدمة الأهداف الأمريكية الفكرية والفلسفية والأدبية في جميع أطراف العالم.. مما لا تستطيع السفارات السياسية أن تقوم بمثله.

وليست الجامعات الأمريكية وحدها هى التي تعني بأمر المسرح وتخرج الكتاب المسرحيين وتحفل بمستقبلهم وتضمن لهم حقوقهم.. بل إن هناك نقابات المؤلفين والجمعيات التي أنشئت للأخذ بيد الكتاب الناشئين وحمايتهم من المتحكمين في شئون المسارح وإتاحة الفرص لإخراج مسرحياتهم حتى يستنشقوا الفنون الدرامية في جو عملي صرف، وعقد المسابقات المسرحية التي جربناها في مصر ثم أهملناها بعد أن أعطتنا عددًا من الكتاب هم اليوم طليعة كتابنا المسرحيين.

وللكتاب ملحقان يشتملان على نيف وسبعين تمرينًا صنفها المؤلف لمنفعة الكاتب الناشئ، وإن أفادت قراءتها الكاتب المتمكن أيضاً. لأنها تنظم أفكاره وتجعله ينظر من جديد في تعديل خططه الكتابية؛ وتقع هذه التمرينات في أربعة أنواع:

١- فمنها تلك التمرينات التي يقصد من ورائها "تنظيم الكاتب".

٢- ومنها تمرينات يقصد من ورائها تحريره.

٣- ومنها تمرينات للاستعمال الشخصي بحسب ما يعن للكاتب.

٤- ثم منها تلك التمرينات التي لا يمكن استعمالها إلا داخل الفرق الدراسية بالمعاهد.. لضرورة العمل فيها وتبادله بين الطلاب ثم عرض نتائجه على محك النقد بينهم، ثم بعد ذلك تعديله على ضوء ما يسفر عنه هذا النقد.

ومجرد قراءة خاطفة لهذه التمرينات تثير في خواطر الكتاب جميعًا رؤوس موضوعات للمناقشة تعود عليهم بالنفع العميم. ولكننا ننصح ألا يقرأ القارئ أو الدارس هذه التمرينات إلا بعد الفراغ من دراسة الكتاب حتى يقرأها بعد أن يستكمل عدته لهذه القراءة. وحت تكون له بمثابة التطبيق على ما فيه.

وبعد.. ففرحتي بتقديم ترجمة هذا الكتاب الثمين إلى إخواننا وأبنائنا من الكتاب المسرحيين وطلاب الجامعات والمعاهد ونقاد المسرح والمتعطشين إلى الثقافة المسرحية العليا وإل السادة المخرجين والممثلين لا تعد لها إلا فرحتي يوم قدمت ترجمة كتاب "فن كتابة المسرحية" ذلك الكتاب الذي كان نبراسًا في أيدي المؤلفين المسرحيين وفي أيدي طلاب الكتابة المسرحية جميعًا فرفع من مستواهم وزاد مادتهم إحكامًا وإتقانًا ووضع لهم الخطوط العامة التي زادتهم هدى.. ثم يأتي هذا الكتاب الجديد فيفصل لهم كل صغيرة وكبيرة من دقائق الكتابة للأوساط المسرحية بكل أنواعها: المسرح والسينما والتليفزيون والإذاعة ويأخذ بأيديهم خطوة خطوة وهو يحل لهم

مشكلاتها ويبصرهم بالعقبات وأوجه النقص التي تعترض سبيلهم في كل منها، وهو في ذلك كله لا يكاد يفوته قول في أي أمر من الأمور في هذه الأوساط. ولله ما أشبه هذا الكتاب الرائع بمعجم يرجع إليه الكاتب في كل ما يعرض له من مشكلات فنه ليجد الحل الذي تولى وضعه أهل الذكر وأصحاب التجربة من أئمة الكتاب وأهل الصدارة في فنون المسرح.. فهلم أيها القارئ.

دريني خشبة

تصدير

لقد ظل الكاتب المسرحي مدى قرون طويلة يكتب لناحية مسرحية واحدة هى منصة التمثيل، أما في القرن العشرين فهو يواجه ثلاثة ميادين مسرحية جديدة هى: شاشة السينما– أو الصور المتحركة– وميكروفون الإذاعة، وقناة التليفزيون المصورة. وكل وسيط من هذه الميادين المسرحية له سماته ونواحي قصوره الخاصة به، ومن ثمة كان لابد للكاتب من أن يلم إلمامًا واسعًا بكل وسيط منها حتى يستعمل الوسيط الذي يكتب له الاستعمال الذي يؤدي إلى كامل تأثيره المسرحي. على أن ثمة خطرًا ينجم من أعلاه شأن التمكن من الوسائل التكنيكية فوق ما هو أهم منه من المقدرة على تناول العناصر الأساسية لعملية التأليف المسرحي، كالعقدة مثلًا، ورسم الشخصيات، ومشروع المسرحية أو فكرتها، والحوار واللغة. ومع ذلك فإن مهمة الكاتب في سرده لقصة لها وقعها الكبير في نفس الجمهور، ويتحدث فيها عن أناس لهم خطرهم ولهم أهميتهم، تبقى مهمة ثابتة لا يعتورها أي تغيير من وسيط مسرحي إلى وسيط آخر. وإذا جاز أن تكون هناك مجالات مسرحية أربعة فلن يكون ثمة إلا كاتب مسرحي واحد.

والغرض من هذا الكتاب أن ينتفع به الكاتب الناشئ الذي يفكر في الكتابة المسرحية لأول مرة في حياته. على أن معالجة هذه الكتابة لا ترتكز أصلًا على ما يصل إليه العلماء من النتائج التي يستخلصونها من تصفحهم لروائع الأدب المسرحي المنشورة. صحيح أننا نستطيع أن نتعلم الكثير من تحليلنا للآثار المسرحية المتقنة، إلا أنه يجب ألا يغيب عن بالنا أن مثل ذلك التحليل لن يعود على الكاتب الناشئ إلا بقدر ضئيل من البصر بالمشكلات التي تواجه الكاتب المسرحي وذلك منذ تصوره لفكرة مسرحيته الأولية إلى أن ينتهي من كتابتها في مخطوطة مهيأة للتجربة وللانتفاع بها. ومن أجل ذلك كان هذا الكتاب محاولة لمعالجة التأليف المسرحي من وجهة نظر الكاتب المسرحي.

وقد استشهد كلما كان الاستشهاد ممكنًا، بوجهات نظر الكتاب المسرحيين وبآرائهم.. أولئك الكتاب الذين كان في مقدورهم دائمًا وعلى مر السنين أن يدخلوا على نفوس جماهيرهم البهجة والسرور.

والكتاب يبدأ بنظرة عامة في الكتابة المسرحية بوصفها فنًا من الفنون، ثم تلي ذلك محاولة

للتفرقة بين عمل الكاتب المسرحي وعمل كاتب القصة وغيره من الكتاب الذين لا يكتبون للمسرح، والتمييز بين العملين، ويلي هذا فصلان عن الغريزة أو السليقة المسرحية، وكيفية الحصول عليها، وطرق تطويرها وتقويتها. ويتناول الفصل الخامس جمهور الكاتب المسرحي منذ كان من الواجب النظر في أمر المتفرج والاهتمام به قبل القيام بأية محاولة لتزويده بتجربة مسرحية. أما الفصول من السادس إلى الحادي عشر فتعالج بطريقة أكثر مساسًا بموضوع الكتابة المسرحية نفسها العناصر الأساسية لعملية هذه الكتابة، ومن ذلك طريقة حصول الكاتب على مادته المسرحية، وطريقة التناول المنهجي أو الموضوعي، وخلق الشخصيات، وبناء العقدة، والحوار، ومشكلات اللغة. كما نتناول في الفصول التي تلي هذه أوجها أخرى من أوجه الكتابة المسرحية، فمن ذلك: الإجراءات والأعمال الكتابية الحقيقية، وطرق المعاونة أو اشتراك الكاتب مع غيره في التأليف، وعمليات الاقتباس والمسرحة، وبالأحرى تحويل قصة إلى مسرحية، وإعادة كتابة أو مراجعة مخطوط المسرحية في أثناء فترة التدريب عليها. أما الفصل الأخير، وهو الفصل الذي اقترحه علينا الأستاذ جورج سفيدج، فهو مجمل لعدد من الحيل المختلفة التي يستطيع بها الكاتب المسرحي، غير الفني، أن ينتقل من طائفة الكتاب غير الفنيين ليكتب بطريقة فنية للمجالات الأربعة المسرحية.

وإني لمدين للأستاذ سفيدج دينًا كبيرًا لاقتراحاته الثمينة في كتابة هذا الفصل.

ولم يكن في الإمكان كتابة الملحق "أ" والذي عنوانه: "تمرينات ومشروعات في الكتابة المسرحية" دون أن يعاوننا على كتابته عدد كبير من الكتاب المسرحيين ومدرسي التأليف المسرحي، ولقد عرضت اقتراحاتهم، وفي بعض الأحيان تمريناتهم بالذات، في ثبت يشتمل على اثنين وسبعين مشروعًا وتمرينًا للاستعمال الفردي والاستعمال الجماعي. والمؤلف من أجل هذا يسدي أعظم الشكر إلى الأساتذة الآتية أسماؤهم: جوزيف بولدوين الأستاذ بجامعة مسيسبي، والأستاذ هربرت بلاو الأستاذ بكلية ولاية سان فرانسيسكو، وجيمس كلارك الأستاذ بكلية بروكلين، و أ. ب كونكل الأستاذ بجامعة تكساس، وماريان جالا واي الأستاذة بجامعة آلاباما، وجون جاسنر الأستاذ بجامعة ييل، ورسل جريفز الأستاذ بكلية لايكو منج، وروبرت ل. هليارد الأستاذ بكلية أدلفي، وتوماس ر. لونج الأستاذ بجامعة ولاية متشيجان، وجورج ماك كالمون الأستاذ بجامعة كورنل، وجين ماك كنى بجامعة بايلور، ورونالد متشل بجامة وسكونسن، وريتشارد مودى بجامعة إنديانا، وتوماس م. باترسون بجامعة كارولينا الشمالية، ووليم ر. ريردون بجامعة ولاية

ايووا، وتشارلز ك. ريتر بجامعة ستتسون، وجورج سفيدج (بـ **Ucla**)، وبولين ك. شموكلر بمينا بوليس– منيسوتا، وصمويل سلدن بجامعة كارولينا الشمالية، ووبستر سموللي بجامعة إلينوي، ووارن. س. سميث بجامعة ولاية بنسلفانيا، وانجس سبر نجر بجامعة سو ثو سترن، وفيرفاكس ب. وولكب بجامعة أريزونا.

وأود– وأنا أتحدث حديثًا شخصيًا الآن– أن أعترف شاكرًا بالمعاونة والتشجيع العظيمين اللذين لقيتهما من زملائي في قسم الكلام وكلية فنون الاتصال المشتركة بجامعة ولاية متشيجان، كما يجب أن اعترف شاكرًا أيضاً بأن الصورة التي انتهى إليها كتابي هذا قد تأثرت تأثرًا مباشرًا بحاجيات طلاب التأليف المسرحي في الأقسام التي كنت أتولى الدراسة بها خلال الإحدى عشرة سنة الماضية، وذلك في جامعة سو ثو سترن بمدينة جورج تاون بولاية تكساس أولًا، وبعد ذلك في جامعة ولاية فلوريدا لمدينة تالا هاسي.. ثم خلال السنين الأربع الأخيرة في جامعة متشيجان. لقد زودت كل فصل من فصول الكتاب بما قبسته من مطبوعاتهم، وبالأجوبة التي أجبت بها عن أسئلتهم، وما أكثر هذه الأسئلة وأشد تنوعها وتدفقها غامرًا وعلى غير انتظام. وإني لأرجو أن تقلل الصفحات التالية إلى حد ما من عدد المصاعب والعقبات التي تواجه الكاتب الذي يختار التأليف المسرحي وسيلة له يعبر بها عن أفكاره. وأختم كلمتي هذه بكلمة عن السيدتين اللتين جعلتا هذا الكتاب شيئًا ممكن التحقيق

إنهما الآنسة لوسين روسو بقسم الكلية التابع لدار هاربر وإخوته للنشر، ثم السيدة جين و. بسفيلد بدار بسفيلد للنشر. فللأولى مزيد الحمد على ما أولت المشروع من عناية حققت له المضي في طريقة قدما، وللثانية شكري الخاص لما أخذته على عاتقها من مسئولية إنجازه.

روجر و. بسفيلد

(الابن)

الفصل الأول

فن الكتابة المسرحية

بدرت على الانسان منذ أصبح كائنًا اجتماعيًا، ومنذ بدأ العيش والعمل مع أناس آخرين في قبيلة واحدة، بوادر الحساسية الفنية والتفتح الشره لكل ما هو مسرحي.

ولكي نفهم الأصول التي قام عليها فن إنشاء التمثيليات القديمة وعلاقته المباشرة بعمل الكاتب المسرحي الحديث لا نرى مناصًا أولًا من أن نجلو ألوان النشاط التي كانت القبيلة تمارسها في تلك الفترة السحيقة من الزمن الذي يسبق التاريخ المدون. ومما لا غبار عليه أن نسلم بأن تشبث هؤلاء الناس بالبقاء كان يشغل أذهانهم أشد مما يشغلنا نحن اليوم، بحيث كان كل ما تقوم به القبيلة من مجهودات موجهًا إلى هذه الغاية.

وما عليك، إذا شئت، إلا أن تتصور عودة القناصين إلى قبيلتهم وهم يحملون جثة فريستهم، وهذه البهجة العظيمة التي تتردد أصداؤها في جنبات القرية في انتظار الوليمة، ثم الاحتفال الذي يلي ذلك احتفاء بهذا القنص الناجح. إن السباق ضد المجاعة الذي يقوم به كل فرد من أبناء القرية منذ أن يولد قد امتد يومًا آخر. وها هى ذي القرية تضج بألوان من النشاط...

وها هم هؤلاء يوقدون نارًا ويعدون لحم القنيصة في عناية وحرص، ثم يشوونه على سفود مكشوف، في حين فرغ بعضهم إلى جلدة الفريسة يكشطونها وينظفونها ويعدونها لما تصلح له من صنع ملبس أو صنع مأوى.. وفي الوقت نفسه نرى عددًا آخر من أفراد القبيلة يعلقون قطعًا من اللحم على جريد، تهيئة لتدخينها ثم تخزينها بعد ذلك للأيام التي يعود فيها القناصة من صيدهم وأيديهم فارغة. إنهم يلتهمون الوليمة في تلك الأمسية، وإن جماعة سعيدة.

منهم لتجلس لتستجم آمنة مطمئنة حول النار، وإنهم ليلقون في النيران بمزيد من كتل الأخشاب، وإن الظلال لترتد وتتراجع وألسنة النار تشع بالحرارة وترسل بالضوء.. إن هذه الساعة هى ساعة المسرح.. وإن الممثلين لعلى أهبة الاستعداد للتمثيل.

والمسرحية في الوقت نفسه مسرحية ذاتية تلقائية، وذات غرض وهدف.. فهذا هو أحد القناصة يلقي جلدة الفريسة حول كتفيه، ثم هو يشرع بعد أن يهوي على يديه وقدميه في "محاكاة"

حركات الحيوان وأفعاله... فهو يقلده في بحثه الأرض بأنفه وحوافره، وتشممه الهواء انتقاء عدوه الغريب المتربص... الإنسان.. هذا في حين يجلس القناصة الآخرون متحلقين متأهبين في صمت.

وقد أمسكوا بحرابهم مترقبين صيدهم المنشود. وها هم أولاء يزحفون في سكينة بضعة أمتار إلى الأمام في كل مرة. وفجأة تنزاح صخرة محدثة قعقعة.. وفي الحال يغوص جميع القناصة في الأرض عندما يرفع الممثل الذي يقوم بدور الحيوان رأسه، مرهفًا إحدى أذنيه، ماسحًا في أناة وبطء الأرض التي حوله. وهنا يكون الترقب قد تشتت.

وأخيرًا يبدو الحيوان وكأنه مقتنع بأنه في أمان، وهنا يتحرك القناصة داخل الحلبة من جوانبها الأربعة مسرعين، آخذين على فريستهم كل مهرب وبينما الحيوان المذعور يتخبط هنا وهناك في تحد مستثار، إذا بأحد القناصة يندفع إلى الأمام مسرعًا، وقد أهوى بسنان حربته ليطعن به الجزء اللين من جانب الحيوان الأسفل: وعند ذلك يهجم الحيوان الذي يخور ويجأر من الألم على القانص الذي يسبب له ذلك العذاب، ولكن الصياد يسقط بثقله على الأرض ممسكًا بجانبه المجروح... وهنا يبادر قناص آخر، ثم ثالث ورابع، وقناصة كثيرون بطعن الحيوان المترنح، حتى يقضي عليه آخر القناصة بطعنة مستيئسة يسقط معها إلى الأرض. وينقض القناصة في الحال على فريستهم المثخنة بالجراح فيوالون أجزاءها المكشوفة بطعناتهم حتى تخمد أنفاسها.

وينال التعب والإجهاد من القناصة فيقعون على ركبهم، وتدوى صيحة عظيمة من أفراد القبيلة المحتشدين على مقربة حول النار يخلع عندها الممثل القائم بدور الحيوان جلدة الفريسة... وبهذا يعود الحيوان "الميت" إلى "الحياة" وينثنى القناصة شاكرين لقبيلتهم صيحات استحسانهم... وبهذا تبلغ "المسرحية" غايتها وينتهي التمثيل.

لكننا نتساءل الآن عما كان يحدث لجمهور النظارة البدائي هذا عندما كان يشاهد محاكاة القنص أو إعادة ما جرى فيه؟ لقد كانت الإثارة الناجمة عن الفعل تطربهم وتهز مشاعرهم بوصفهم جماعة، وكانوا يشاركون القناصة مشاعرهم عندما انطلقوا هنا وهناك طلبًا للطعام الذي كانوا ينشدون توفيره لقبيلتهم.

لقد كان تقمصهم لأدوارهم قويًا، وقد سرى التوتر بين الجمهور عندما رآهم يمشون متبخترين نحو فريستهم. وعندما أزيحت الصخرة محدثة تلك القعقعة رجفت قلوب القوم، ولما ظل الحيوان ساكنًا استرخى الجمهور وزال عنه توتره في التو واللحظة، ولكن ليستثار من جديد عندما اندفع القناصة إلى الأمام لينهوا المعركة مع فريستهم. ثم ترتفع الإثارة ارتفاعًا سريعًا إلى قمة من

القوة الهائلة تكون ذروتها تلك الطعنة القاضية بالحربة، ثم موت الحيوان.

أما الطاعنون في السن، والمتحلقون قريبًا من النيران، والذين أصبحوا بحكم سنهم أضعف من المشاركة في أعمال القنص، فكنت تراهم والحنين يهزهم هزا وهم يذكرون أيام شبابهم وكأنهم يعيشونها من جديد. هذا على حين وقف من هم أصغر منهم سنًا، ممن لا تسمح لهم سنهم بعد بمزاولة أعمال القنص، يلاحظون في انتباه وحرص كل حركة من حركات القناصة– يشاهدون كيف يتحلقون في خفة ورشاقة حول باحة الصيد، وكيف يدلفون في حذر نحو فريستهم، مسجلين عليهم كل غلطة يغلطونها وكل خطأ يقعون فيه. وكما يتعلم الانسان بالمحاكاة منذ أن يكون في المهد، فكذلك كان الشباب يتثقفون– دون أن يدروا– بهذه التجربة المسرحية.

وكان نساء القبيلة يفغرن أفواههن عندما كان الحيوان ينطح الممثل القناص ويجرحه. وكان هذا الفعل فعلًا حقيقيًا لأنها كانت تجربة واجهها رجالهن ويمكن أن يواجهها أبناؤهن، وهم لذلك في حاجة إلى معرفتها. والظاهر أن المعرفة كانت تجعل من أدوارهم اليومية أشياء يمكن فهمها. ولعل النساء كن في هذه الليلة يتشبثن برجالهن، وكل منهن تحمد الله على أن زوجها لم يكن القانص الجريح. ولكن لعلهن كن يتحققن أيضاً أن هذا كان من الممكن أن يحدث، وربما لا يزال ممكنًا. لقد جعلت التمثيلية حياة هذا الجمهور وما تنطوي عليه تلك الحياة من أهمية شيئًا جد حقيقي في أنظارهم. وقد شعروا بحال أحسن بسببها. ولقد كان هذا فنًا مسرحيًا حقيقيًا– فنًا بدائيًا وفجًا، لكنه فن أصيل فاخر– وقد أشبع الأحاسيس الفنية عند مشاهديه. ولقد كانت التجربة الأساسية التي تمرس بها هذا الجمهور القبلي من النظارة تجربة واسعة المدى مر بها القدامى جميعًا، وهي لا تختلف إلا قليلًا، إذا صح أنها تختلف مطلقًا، عن التجربة الانفعالية والذهنية التي تمر بها جماهير المسارح المعاصرة الحديثة.

المساحة المحددة لتمثيل المسرحية

لقد كان لزامًا على القصاص المسرحي– أعني كاتب المسرحية، وذلك لمدة آلاف من السنين– أن يحصر نفسه في مساحة محددة تؤدي فيها مسرحيته.

وقد مرت هذه المساحة، أو حلبة التمثيل، بأشكال كثيرة خلال القرون، إلا أن مظهرًا وحيدًا فذًا من مظاهرها ظل ثابتًا لا يتغير. ذلك أن المساحات المحددة كلها كانت ترتب بحيث يستطيع جمهور من الناس محتشد في كتلة واحدة، وليس في أفراد متباعدين، مشاهدة الفعل الذي

يصوره الممثلون أو يحاكونه. وقد أطلقت المدنية على هذا المزيج الذي يتكون من التمثيلية، وحلبة التمثيل، وجمهور النظارة كلمة: "مسرح".

كانت ثمة تلك الدائرة المنبسطة في اليونان الهومرية، وهذه الأوركسترا، أو باحة الرقص الأثينية، ويلحق بها ذلك البناء المرتفع فوق بناء آخر، أو ما يسمونه الـ: **Skene**. ومن أمام ذلك كله مدرج فسيح شاسع من المقاعد المستقرة على منحدر التل الذي يشرف عليه الأكروبوليس. أما الكاتب الروماني فكان يكتب لمنصة على شكل رصيف تكتنفه من أعلى واجهة مبنية حافلة جمعت بين الخصب والزخرف، وهى ما كان يعرف في فن المعمار المسرحي الروماني باسم الـ: **frons Scaena**. إن المتحضرين من الناس حيثما اجتمع شملهم كان المسرح لازمة من لوازمهم– ويستوي في ذلك أن يكون هذا المسرح ساحة السوق في العصور الوسطى، أو باحة الفنادق في إنجلترا في عصر إليزابث، أو الحدائق الملكية في فرنسا، أو بلاطات الأمراء والنبلاء في بلاد شتى. وفي القرون التي تلت ازدهار عصر النهضة وجد بعض الكتاب المسرحيين أن تمثيلياتهم تؤدي في مكان صغير مضغوط داخل أبنية مقفلة بعيدًا عن ضوء الشمس وفوق منصة مرتفعة ذات فتحة على شكل عقد سامق متطول.. بيد أن الكاتب المسرحي في كل من هذه الحالات ظل يكتب دائمًا لجمهور يشاهد ما يجري في مساحة محددة.

وكان الكاتب يغير من الطرق الفنية التي يتبعها في كتابته بتغير هذه المساحات، وفي حالات كثيرة كانت طرقه الفنية الكتابية هى التي تؤدي إلى تغيير تلك المساحة المحددة. على أن السمة الجوهرية التي يتسم بها سرد قصة بطريقة مسرحية بوساطة اللغة والفعل المسرحي ظلت على ما هى عليه إلى حد ما، كما ظلت هذه السمة على ما هى عليه اليوم، لم يتناولها تغيير أو تبديل، والذي اختلف أو تناوله التغيير إنما هو الوسيط والطرق الفنية فقط.

أوساط أربعة وكاتب واحد

وبطلوع فجر القرن العشرين، وظهور اختراعات إديسون وماركوني بدأ عصر الإلكترونات، وبدأ المسرح فترة جديدة من التحول تبعًا لذلك، ولم يعد الكاتب المسرحي يملك هذا الوسيط الواحد فحسب.. وسيط المنصة المسرحية التي يقص من فوقها قصصه.. بل أصبح يملك ثلاثة أوساط أخرى جديدة هى: شاشة الصور المتحركة، "ميكروفون" الراديو أو بوق الإذاعة، ثم قناة التليفزيون المصورة آخر الأمر.

وكانت الصور المتحركة أول هذه الوسائط الثلاثة، وبظهورها تحطم ذلك الحاجز الفراغي الذي كان يتكون من لبنات مدى ألفين من السنين، وكان في وسع العدسة المتفحصة المستقصية أن تتلمس أدق العواطف وأشدها إرهاقًا وتكبرها فوق شاشة واسعة؛ كما بلغ فن الممثل، في تعبيره بقسمات وجهه واستعماله وقفة التردد، مستوى جديدًا رفيعًا. أما جمهور النظارة فظل كما هو.. محتشدًا إلى بعضه البعض، ويستجيب لما يرى استجابة الجماعة الواحدة؛ بيد أن الاستجابة الدورية بين الممثلين الأحياء وبين جمهور النظارة تلاشت واختفت، ومن ثمة كان على الكاتب المسرحي أن يغير في فنه الكتابي مرة أخرى.

ثم ظهر وسيط الراديو– أو الوسيط الإذاعي، ومن هنا نشأ مسرح التخيل الذهني، وتفتت أخيرًا جمهور القرن العشرين إلى أفراد أصبحت أذهانهم هى المنصة التي يكتب لها المؤلف المسرحي، كما أصبحت أصوات الآلات وأصوات الممثلين والموسيقى حافزها المستثير. واكتشف القصاص المسرحي فنًا كتابيًا جديدًا للربط بين الفعل والشخصيات في تمثيلياته وبين الأذن الإنسانية المدركة.

ولكن العلم لم ينقطع مدده بالمؤلف المسرحي الذي أتاح له القرن العشرون بالتزاوج بين العناصر البصرية لشاشة الصور المتحركة وبين قدرات الإلكترونات في اجتياز المسافات وسيطًا جديدًا أيضاً هو: التليفزيون.. ومن ثمة أصبحت غرف الجلوس في جميع أرجاء العالم مدرجه الجديد.

ولا يزال الكاتب المسرحي يسد حاجة البشر من المؤلفات المسرحية، وقد اقتضت أوجه القصور والنقص في كل من هه الأوساط الأربعة أو المساحات المحددة وجوب خلق أصول كتابية فنية جديدة والتمكن من هذه الأصول لكي يقص الكاتب قصته بطريقة مسرحية بحيث تبلغ أقصى غاياتها المنشودة. وبصرف النظر عن الوسيط فإن الكاتب المسرحي الحديث يبقى كما كان دائمًا. أي صانع تمثيليات أو مسرحيات، وهجاء الكلمة الإنجليزية نفسها **play wright** ما يزال يشير إلى أن التمثيلية: تصنع **wrought** أكثر مما تكتب **written**.

وثمة اتجاه محير أخذ يبدو شيئًا واضحًا في ميدان الكتابة المسرحية.

لقد بدأ الكاتب المسرحي يندرج في قوائم الوسيط التمثيلي الذي يكتب له، وذلك خلافًا لما هى عليه حال الممثل الذي ما يزال يشار إليه على أنه ممثل بالرغم من الوسيط الذي يمارس فيه فنه. وقد ظهرت في الوجود مصطلحات من قبل: سيناريست، أو كاتب السيناريو، والكتابة للصور المتحركة، أو التأليف السينمائي، وكاتب المسرحية المعدة للإخراج، وعلى كل نسخة منها على حدة بيانات كل دور وبيانات المخرج أو ما يسمى بلغة المسرح **Script writer**، ثم

الكتابة للراديو أو التأليف الإذاعي، والمؤلف المسرحي التليفزيوني والكتابة المسرحية التليفزيونية.. وذلك لتمييز عمل الكاتب وتحديد الميدان أو الوسيط الذي يكتب له. وقد حاول جنون الوسيط، وبالأخرى المجنونون بالوسيط الكتابي، رفع شأن التمكن من تكنيكات هذا الوسيط، أو الإلمام الجيد بأصوله الفنية المادية، فوق مقدرة الكاتب على سرد قصته بطريقة مسرحية. لقد يكون ثمة اليوم أربعة أوساط أو مجالات للكتابة المسرحية، إلا أنه ليس ثمة إلا كاتب مسرحي واحد مع ذاك منوط بعملية تركيز انتباهنا على العناصر الرئيسية الحقيقية لعقدة المسرحية وشخصياتها وحوارها وموضوعها.

إن ارتفاع عدد المجالات الكتابية المسرحية إلى أربعة، قد ضاعف على التحقيق من الحاجة إلى عدد أكبر من الفنانين الخلاقين فوق ما هو موجود من الكتاب المسرحيين الحاليين. إلا أن السرعة الناجمة من سد تلك الحاجة، هي مثار الخطر في أن يتشرب الكاتب الطموح تلك التصورات التي تغازله بها زوايا آلة التصوير الفريدة الفذة والمؤثرات الصوتية التي تسترعى الانتباه فيخسر بسببها قدرته على سرد قصة لها معناها ومغزاها سردًا يقوم على المهارة واللوذعية. وليس بالإنسان حاجة إلى النظر إلى أكثر من بعض العقد المنتحلة، التي حولت تحويلًا سطحيًا إلى مسرحيات تليفزيونية، ليتحقق من بعض الصدق فيما نذهب إليه. فقبل أن يجشم المرء نفسه مهمة ضغط قصة من القصص في الوقت المحدد والصورة البنائية للتليفزيون يجب عليه أولًا أن يحصل على القصة التي تستحق أن تروي والشخصيات التي تستحق أن يكتب عنها، وواجب الكاتب ألا يجعل همه، أو يوجه اهتمامه، إلى الصور المأخوذة من قريب أو من بعيد أو هذا الأمر أو ذاك من الأمور الفنية والمادية البحتة، بل إلى الفعل– أي الموضوع ورسم الشخصيات، إذا كان المقصود مسرحًا يستحق أن نحصل عليه أو يستأهل أن نصغى إليه– بصرف النظر عن الوسيط– سواء أكان خشبة المسرح، أم بوقًا إذاعيًا، أم شاشة تليفزيون، أم سينما.

الفن بوصفه أداة إفصاح وتبليغ ونقل

إن العمل من أعمال الفن ليس حادثًا من الحوادث. وهو– سواء أكان صورة، أم تمثالًا أم قطعة موسيقية أم تمثيلية– يشتمل على شيء يؤديه وينطلق به.. شيء يوصله إلينا. وهو– وإن كان ثمرة أنتجها الفنان في فورة من فورات الخلق الملهم– يقوم على مقصد من المقاصد. وسواء أكان هذا المقصد هو التعبير عن أحد مشاعر، أم ترجمة عن اتجاه، أم وجهة من وجهات النظر، فهو مقصد غير مادي، وما دام يحتوي على شيء ما يقوم بتوصيله إلينا فهذا يجعله عملًا من أعمال الفن.

إن الفنان قد يرنو في وجه امرأة فيرى فيه أكثر مما تراه العين العادية..

إن ما يراه وما يشعر به، وما يخامر نفسه يحاول أن يعبر عنه. والصورة قد تكون واحدة من صور كثيرة متعددة، غير أن الذي يريد الفنان أن يقوله عنها سوف يصل، أو سوف ينتقل، ولو إلى أقلية من الناس لهم إحساسهم ولهم مشاعرهم، وذلك لأن العمل من أعمال الفن الذي لا مشاهد له ولا يوجد من يتلقى ما فيه من تجربة، لا يكون عملًا من أعمال الفن إطلاقًا.

والمسرحية أو الدراما– شأنها شأن طرق الاتصال جميعًا– تعكس العادات والأخلاق وطرق الحياة التي يحياها مجتمع معلوم، والفنان المسرحي شريك في تلك الحياة التي يحاول تفسيرها. وكما قال جون هوارد لاوسون في الفنان: "إن نشاطه الخلاق نشاط شخصي واجتماعي معًا، وتصويره للعالم الذي حوله امتداد لحياته هو نفسه، لأنه يبرز معاني وقيما ومطامح اجتماعية تطرق وتشكل بعد صهرها في نيران التجربة الحية[1]".

وصورة العمل الفني قد تتغير، بل هى تتغير فعلًا، بتغير ثقافة المجتمع.. إنها تتغير بمرور الأيام، إلا أن وظيفتها في ربط النشاط الخلاق عند الفنان بالمجتمع الذي يمثله والتأليف بينهما تبقى ثابتة لا تتغير، فإذا اكتشفت مجالات أو أوساط جديدة وتطورت تغيرت الصورة من جديد، إلا أنها تبقى مع ذاك المفتاح الذي يفتح لنا عن مضمون العمل الفني. إن صورة أغنية من الأغنيات الغزلية (Sonnet) صورة جافة جامدة، وبالرغم من ذلك فإن الشاعر الفنان يحاول أن يعبر بها عن معنى من المعاني.. عن مضمون أو محتوى

ولما كان الفن هو الإفصاح والتبليغ والنقل فإن الفنان يجد نفسه في موقف غريب خاص. إنه يجب أو يبلغ أو ينقل في حدود القيود التي تربطه بمجالات النقل الحديثة وإلا تجرد من التعبير عن ذاته، وبهذا لا يكون فنانًا بعد.

وكما أن الشاعر قادر على الإفصاح والتبليغ وهو مقيد بقيود، فكذلك يجب على الكاتب المسرحي أن يكون قادرًا على الإفصاح والنقل وهو مقيد بقيود خشبة المسرح وبوق الإذاعة وقيود الشاشة.

إن الصورة لا يمكن أن تتجرد من المضمون؛ إذ ماذا يكون المضمون بلا صورة؟ وكيف

---

(١) John Howard Lawscn, Theory & Technique of Play writing & Screen writing, G. p. Putnam's Sons, 1949. P. ix.

يستطيع الجمهور أو المتفرج أو المتلقى أن يفهم المضمون إلا إذا ترجم إلى صورة توصيلية مثل اللغة أو اللون أو الصوت أو الشكل أو التركيب أو البناء أو النسيج؟ وماذا يكون مضمون القصة أو الرواية إذا أصبح أسلوب كتابتها أسلوبًا فاسدًا مضعضعًا؟ فإنها في نظر الذين قرأوها، وعاينوها من خلال صورتها، كل شيء، ثم هى لا شيء في نظر من لم يقرأوها ولن يقرأوها.

لقد ابتعدت أصول الصنعة المسرحية كثيرًا عن حدود المستور الغامض إلى حدود الإجراء العملي، وهكذا كان هذا سببًا في استمتاع المسرح بمزيته الكبرى بوصفه واحدًا من أحب الفنون إلى نفوس الجماهير. إن الحركات التجريدية في الموسيقى والتصوير لم تنجح إلا في إشباع ميول الأقلية من الناس فحسب، في حين نفر المسرح وابتعد بوصفه فنًا عن تلك الصور التي تعرقل عملية النقل والتبليغ إلى الكثرة الكاثرة من الناس.. إن فن الكاتب المسرحي هو الإفصاح عما في نفسه ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية.

وظيفة الكاتب الفنان

يصف كثير من الكتاب المسرحيين الناجحين أعمالهم بأنها فن، وأنفسهم بأنهم فنانون، وإن كان الأرجح أنهم أول من يعترف بأن الكثير مما ينتجون أدنى من أن يصل إلى مستوى فني. إن الثمرة النهائية للعملية الفنية التي يقوم بها الكاتب المسرحي، أعني التمثيلية، وما تشتمل عليه من مسرح، والتجربة أو الخبرة التي يحصل عليها الجمهور حينما تصل إليهم المسرحية وتمتزج بأرواحهم.. إن هه الثمرة النهائية هى موضوع هذا الكتاب. إن الغاية من هذا البحث الحالي هى تحديد علاقة الكاتب المسرحي الفنان بعمله.

إن الإنسان إذا نقب في أعمال الكتاب المسرحيين الشخصية للمس إحجامًا واضحًا من ناحية هؤلاء الفنانين عن البحث في الكتابة المسرحية بوصفها فنًا.

وهذا شيء مفهوم ويمكن تعليله، لأن ثمة في كثير من الأحيان شيئًا ما مربكا في الروايات والبيانات التي ينشرها الناشرون عن هؤلاء الكتاب والفنانين.

إن من الواجب أن نسمح لهم بقول ما يجب أن يقولوه في أعمالهم على أن نكتفي بما يقولونه، فالفنان الذي يتقدم برسالة لها أي قدر من القيمة إلى الجيل الذي يعيش فيه يجد من الصعب عليه أن يختزل تلك الرسالة أو يضغطها في بيان بسيط ساذج، لأن "الأشياء"– كما يعتقد ماكسويل آندرسون– "التي على الفنان أن ينقلها ويفصح لنا عنها لا يمكن الإفصاح عنها

إلا برموز فنية فحسب." على أن ما يكتبه الفنانون بالفعل عن فنهم ربما كان مما يجلو لنا هذا الفن ويضفي عليه فيضًا كبيرًا من الضوء.

إن دور الفنان هو مسألة فردية.. علاقة تفيض بالإخلاص والمودة بين الفنان وفكرته أو تصوره والتعبير الذي أداه بها من خلال رموز فنية.

والحوار والفعل هما الرمزان اللذان يستعملهما الكاتب المسرحي في دائرة اختصاصه. والعمل الفني هو إلى حد بعيد ثمرة مجهود فردي بحيث إذا اتفق فنانان اثنان على تحويل قصة بعينها إلى تمثيلية لما أمكن أن تحمل كل من التمثيليتين الناتجتين إلا القليل من أوجه شبه بعضهما لبعض.

ويرى آندرسون أن العمل الفني هو أشبه شيء بالكتابة الهيروغليفية، وأن وظيفة الفنان هى أشبه شيء "بتوضيح نظرته إلى العالم بسلسلة من الكتابات التصويرية التي تحمل المعاني إلى ما وراء البيان المباشر. وهناك من الأسباب ما يجعلنا نعتقد أنه ليس ثمة طريقة أخرى لتوصيل التصورات الجديدة اللهم إلا طريقة الفنان.. إنه ليس ثمة طريقة أخرى غير الطريقة التي يتبعها الفنان وهو يلقي مزيدًا من الضوء على سبل جديدة وطرق لم يكن لنا بها سابق عهد في عقل الانسان[١]".

وقد عبر كتاب مسرحيون ناجحون آخرون عن شعورهم بأنهم فنانو نقل وتوصيل؛ وهم في هذا كالموصل الكهربي؛ إذ يقومون مثله بتوصيل الفكرة أو الصورة الخيالية إلى الجمهور الذي يوجه إليه الفنان رسالته. فالفنان يتقدم إلى العالم برسالة يصفها أ. أ. ملن بأنها "تعبر عن الصدق كما يراه الفنان".

ويقرر إلمر رايس أن "العمل الفني هو مجرد محاولة الفنان تصوير الحقيقة باستعمال الرموز. وهو ينجح تمامًا بالدرجة التي يستطيع اختياره وترتيبه لرموزه أن يجعلا المعنى الذي بقصده شيئًا واضحًا مفهومًا." ويقصد رايس أن يقول: "إن السيطرة الفنان على مادته هى التي تجعل منه فنانًا".[٢]

وقد عرف جون جولسور ذي وظيفة الفنان في النقل والتوصيل، إلا أنه أدرك أن الفن، لكي يظل فنًا دائمًا، لا يمكن أن يصاغ وفقًا لنموذج محتذى.

ويقول جولسور ذي في ذلك: "إن جوهر الفن يكمن في قوة الاتصال بين قلب وقلب–

---

(١) Maxwell Anderson, "Whatever Hope We Have," Off Broadway, William Sloane Associates, 1947, p. 30.

(٢) Elmer Rice, "Preface," Two Plays, Coward-McCann, 1935, p.vi.

أجل! ولكن بما أن أحدًا لا يمكن أن يقول للطبيعة الإنسانية: (كوني وفقًا لهذا المثال أو ذاك)، أو أن يقول لتموجات الفهم الإنساني: (إلى هذا الحد، وليس أبعد منه)، فكذلك لا يستطيع أحد أن يقول مثل تلك الأقوال للفن". [١]

تحذير! امض على مسئوليتك

يجتذب التأليف المسرحي عامًا بعد عام عددًا كبيرًا من الكتاب الجدد الذين يحلمون بالثراء السريع، ويراودهم في إثارة وافتتان بليالي الافتتاح وإيرادات الشباك التي تضرب الرقم القياسي، والمبالغ الضخمة الخيالية التي تدفع لحقوق التمثيل السينمائي. والحق أن الكتابة المسرحية فن فريد منقطع النظير وأن ذوي المواهب النادرة وحدهم، والنخبة من المحظوظين وسعداء الطالع فقط، هم الذين ينجحون هذا النجاح المالي وتعمر جيوبهم بالذهب.

ومعظم الكتاب المحسنين يقضون في النضال عددًا كبيرًا من السنن– مقامرين في سبيل الفوز بإيراد كبير وبرضا النقاد عن أعمالهم– ومع ذلك لا يظفرون إلا بقدر متواضع من استحسان الجمهور لآثارهم، والحصول على إيراد قليل، لكنه إيراد ثابت ما يبذلونه من جهود.

إن واجب الانسان، لكي يشرح السبب في محاولة الكثير من الناس أن يكتبوا للمسرح، أن يدرك أولًا أن ما يبدو من سهولة الحوار المسرحي في أنظار من لا شأن لهم بالكتابة للمسرح ومن لا ناقة لهم فيها ولا جمل يجعلهم يعتقدون أنها عملية سهلة وفي منتهى اليسر. ومنطقهم يسوقهم إلى الظن بأن المسرحية ليست إلا أناسًا يتحدثون، وكل شخص يستطيع كتابة الأحاديث.

ثم لا تلبث هذه الفئة، التي تحسب الكتابة المسرحية أمرًا هينًا ولا عناء فيه، أن تكتشف أن العكس، والعكس وحده، هو الصحيح، فالكتابة أمر عسير يتطلب ساعات طوالا من الوحدة التي ينفقها الكاتب في عمل متواصل كمضغ الزلط. إنه عمل ليس في الدنيا كلها عمل جهنمي أجلب منه للشقاء والغم في نظر بعض الكتاب، بل لقد وجد موس هارت نفسه أنه عمل بالغ الصعوبة والعسر حتى إنه رجع إلى التاريخ يستقى منه ويستخلص العبر مقارنًا الكتابة بالأعمال التي كانت تقوم بها محاكم التفتيش الإسبانية، بل أفتك ضررًا وخطرًا من أحلك الساعات التي مرت بها الإنسانية خلال الحرب العالمية الأولى! إن العلم يحدثنا فيقول إن من أشد التجارب التي تكابدها الإنسانية إيلامًا وأجلبها وجيعة تجربة الولادة. وقد أرسل الكاتب المسرحي تشاننج

---

[١] John Galsworthy, "Art and the War," A Sheaf, Charles Scribner's Sons, 19. 6, p. 273.

بوللوك تشبيها أدبيًا غريبًا حينما قال: "إن صيرورة الانسان مؤلفًا لا تختلف كثيرًا عن صيرورته أمًا. فلابد أن يكون هناك حمل، وفترة للحمل، ثم مخاض، وآلام يجلبها المخاض، ثم وضع في ختام ذلك كله. وكل مؤلف قد لاحظ ولابد تشابه هذه الأعراض في كلتا هاتين العمليتين".[١]

وقد وجه سومرست موم تحذيرًا قويًا إلى الذين كانوا يمتدحونه من هذه الأعداد المتزايدة ممن كانوا يحاولون أن يصبحوا كتابًا مثله فقال: "إن لكل تلك الملايين من الناس الحق كل الحق في أن يصبحوا كتابًا ومؤلفين فالكتابة عمل لطيف مسل وثمرته يمكن أن تكون ثمرة عظيمة مجزية.

وهم يخطئون بالطبع حينما يظنون أن الكتابة عمل خيالي انطلاقي مجنح.

إن عليهم ألا ينسوا أبدًا أنه عمل ملعون يجشم صاحبه مالا يطيق[٢]".

المسرح:- ميدان للتعاون بين الفنانين

ظهر بعض الخلط في ميدان المصطلحات المسرحية، بظهور وسيطين مسرحيين جديدين، نتيجة لهذا الاختراع الإلكتروني الذي تميز به جيلنا الجديد، وهذه سنة الحياة، فكلما استحدث الناس شيئًا جديدًا، كالراديو أو التليفزيون، استحدثت أيضاً طائفة من المفردات التي تصف هذا الشيء الجديد. وللأسف الشديد قد تكون هذه المصطلحات "الجديدة" مفردات قديمة موغلة في القدم، ولكنها منذ كانت تصف وظائف أو عمليات مختلفة فإننا نجدها في صراع دائم بينها وبين معانيها القديمة. والذين يستعملون المفردات الجديدة يحاولون أيضاً، وفي كثير من الأحيان، أن يصنفوا مصطلحات المنبع الأصلي الذي اشتقت منه اللفظة أو أخذت عنه، كما يحاولون إعادة تعريف هذه المفردات.

ومن الأمثلة البارزة للخلط بين الكلمات كلمة "مسرح **Theatre**" التي يستعملها بعضهم اليوم استعمالًا خاطئًا فيجعلونها مرادفة لكلمة "منصة **Stage**" أي خشبة المسرح. وهذا الخلط أمر مفهوم لا يصعب إدراكه. لقد كان مكان التمثيل قرونًا طويلة منصة مرتفعة يواجهها مدرج، ومنذ كان هناك ذلك المسرح الذي حصلوا عليه من هذين فقد أطلقوا على البناء المشتمل على

---

(١) Ohanning Pollock, Harvest of My Years, The Bobbs- Merrill Company, 1943, p. 253.

(٢) Harry Gilroy, "How to Write- By Maugham," New York Times Magazine, January 23, 1949, p. 10.

منصة التمثيل وعلى مدرج النظارة اسم "المسرح".

بيد أن المسرح ليس بناء بأي حال من الأحوال. إنه ليس الوسيط أو المجال الذي تلتقي فيه التمثيلية وجمهورها من النظارة. إنه بالأحرى ذلك اللقاء نفسه، أو الاجتماع ذاته بين التمثيلية وبين جمهور من المتفرجين في أثناء الأداء التمثيلي. وإذا كانت نسخة المسرحية التي كتبها المؤلف قد صورت تصويرًا جيدًا ينطوي على المهارة بوساطة ممثلين تولى إرشادهم وقيادتهم مدير دقيق مرهف الحس، كان الجمهور الذي يشاهد الأداء عندئذ قمينا بالحصول على تجربة مسرحية حقة. فإذا تحقق لهم هذا، فإن "المسرح **Theatre**" يكون قد تحقق وحدث فعلًا.

إن المسرح هو اسم لواحد من الفنون المختلفة، ومع ذاك فلا يزال الخلط يقع في معناه. والموسيقى لم تقسم بعد إلى موسيقى إذاعية وموسيقى تصويرية سينمائية وموسيقى تليفزيونية... لذلك فالموسيقى بقيت موسيقى كما هي، على حين أن المسرح يوشك أن يفقد ذاتيته عندما يحل بوق الإذاعة أو شاشة السينما أو القناة المصورة محل منصة التمثيل أو خشبة المسرح بوصفها المجال أو الوسيط القديم للأداء المسرحي. على أن المسرح لا يزال هو الحدث الذي يتم عندما تؤدي تمثيلية لجمهور من المتفرجين.

ووجه الشبه بين المسرح والموسيقى بوصفه فنًا يمكن تطبيقه على نحو أبعد من هذا. فالمؤلف الموسيقي يكتب "النوتة" الموسيقية، والمؤلف المسرحي يكتب التمثيلية. وهذا في ذاته عمل من أعمال الفن. وكل من "النوتة" والتمثيلية عمل ممكن أن يقرأ، إلا أن "النوتة" لا تصبح موسيقى حتى تعزف، والتمثيلية لا تصبح مسرحًا حتى تمثل، أي تؤدي. و"النوتة" يعهد بها الي موسيقيين يرأسهم قائد، أما التمثيلية فيعهد بها إلى ممثلين يرأسهم مدير أو مخرج. وهؤلاء الفنانون يصبحون الحلقة الحية أو جماعة المفسرين بين "النوتة" أو التمثيلية وبين الجمهور، ومن هنا تصح المشابهة بين المسرح وبين الموسيقى. ثم، أليس لفني الموسيقى والمسرح قوى مترابطة ومتحدة لإعطائنا "أوبرات"، أو مسرحيات موسيقية من قبيل "المنبوذة **La Traviata**" التي يقوم موضوعها على موضوع "غادة الكاميليا"، وتمثيليات موسيقية من قبيل "أو كلا هوما"؟

والفن المسرحي– من أجل هذا– فن يستخدم عددًا كبيرًا من الفنانين في مستويات كثيرة من المهارات الفنية يتعاونون جميعًا تعاونًا نشيطًا قويًا في خلق تجربة مسرحية يقدمونها لجمهور من النظارة.. وليس الكاتب المسرحي من بين هؤلاء هو أقلهم شأنًا؛ إذ لولا فنه لما أمكن لهؤلاء أن

تقوم لهم قائمة. والجمهور هو أيضاً، وبمعنى من المعاني، أحد المتعاونين في هذا العمل، لأن المسرح لا يمكن أن يحصل أو تقوم له قائمة مالم يحضر هذا الجمهور وما لم يشارك فيه بنصيب.

لا قواعد لكتابة المسرحية الناجحة

كثير ممن يزعمون أنهم كتاب مسرحيون في أمريكا، وممن يحيون في مجتمع قلق تكتنفه المصاعب، يسعون سعيًا حثيثًا وراء القواعد المسرحية المضمونة– أو التصميمات الهندسية الزرقاء التي تهديهم إلى الكتابة المسرحية الناجحة. وقد يكتشف الكاتب المسرحي بعض العناصر المجربة التي تجعل مسرحيته شيئًا مقبولًا لدى الجمهور، إلا أنه يجب عليه أن يكتشف لنفسه كيف يطهو حساءه الخاص الذي يتميز بنكهته الخاصة والطرق أو "الوصفات" التي نقرؤها في كتب الطهو لن تجعل من أي إنسان طباخًا ماهرًا...

وكذلك القواعد المسرحية التي لن تصنع من أي إنسان كاتبًا مسرحيًا ناجحًا.

إن ثمة قواعد أو قوانين أساسية مسنونة للكتابة المسرحية يجب أن يعرفها كل مؤلف مسرحي. وهذه القواعد أو القوانين في معظمها قواعد تخضع للتغير المستديم، ومن ثمة فهي ليست قواعد جامدة أو شيئًا ملزمًا محتومًا. وفي مرحلة التعليم في أي فن من الفنون يكون التزام القواعد شيئًا ضروريًا ولا مفر منه، وهذا يصدق على فن الكاتب المسرحي بقدر ما يصدق على فن الموسيقار وفن المصور وفن المثال. وكما يقول جون فان دروتن: "أما في الرسم، وفي قوانين النغم والإيقاع فما لابد منه أولًا أن نعلم ما هي تلك القواعد والقوانين، وأن نكون قادرين على التزامها وعدم الخروج عليها. ثم أن نبدأ عامدين في نقضها والثورة عليها[١]".

إن قواعد الكتابة المسرحية– كما وجدت في أي زمان معلوم– قواعد قد يخرج عليها الكاتب ولا يلتزمها. وهذا ما يحدث في كثير من الأحيان، وكما قال فيها يوجين أونيل ذات مرة: "تلك القواعد التي لا يستطيع كسرها والخروج عليها بنجاح إلا أولئك الكتاب الذين يعرفونها". وقد رددت راشيل كروثرس[*]

كلمات أونيل وعلقت عليها بقولها: "إن قوانين الكتابة المسرحية قوانين سائبة مطاطة، وهي عرضة للتكسير دائمًا، ثم هي تتغير باستمرار، وقابلة للتكييف وفقًا للمادة التي يتناولها الكاتب،

---

[١] John van Druten, Ply wright at Work, Harper & Brothers, 1953, p. 70

[*] الكاتبة الأمريكية المسرحية Rachel Crothers (1878- 0)

وهى أيضاً قوانين نمرارة مخادعة بحيث تبدو أنها تناقض بعضها بعضًا، أو أنها ليست شيئًا مطلقًا[1]".

وأولئك الذين يشعرون بأن معرفة المبادئ المصوغة المصطلح عليها خليقة بأن تعطل حرية الكاتب وأصالته الفكرية، لا حاجة بهم إلى الخوف من ذلك، فمعرفة القواعد الأساسية الثابتة لن تفعل هذا فحسب، بل هى سوف تساعد الكتاب على أن يميزوا بين الأفكار وبين مجرد التصورات والظنون.

إن ثمة نوعين من القواعد العامة تتحكم في الكاتب المسرحي. هناك تلك القواعد التي تنشأ عن أوجه القصور والنقص والخصائص الغريبة الشاذة التي يتسم بها وسيط معين. وهذه القواعد قد تختلف وتتغير كذلك من وسيط إلى وسيط آخر. وهذه القواعد أيضاً ذات أهمية أساسية في تكييف التمثيلية وجعلها شيئًا مناسبًا للوسيط الخاص الذي ستقدم فيه بحيث تعطي الأثر المسرحي المنشود منها في أكمل صورة. وكيفما كان الأمر فإن القواعد ليس لها إلا مساس غير مباشر بالقوانين الأساسية الأكثر أهمية.. وبالأحرى تلك العناصر الجوهرية لعملية الكتابة المسرحية التي هى من قبيل أخذ العقدة المسرحية من القصة وخلق الشخصيات اللائقة التي يمكن هضمها وتصديقها. ثم معالجة الموضوع وكتابة الحوار والتغلب على مشكلات اللغة.

فهذه هى العناصر الرئيسة الشائعة في مسرحيات المجالات التمثيلية كلها.

وهذا الكتاب هو محاولة لتعريف الكاتب المسرحي بمبادئ العناصر الرئيسية في عملية التأليف المسرحي، وذلك منذ الشروع في الفكرة الأولية حتى أدائها أداء نهائيًا أمام جمهور من النظارة.. إنه قد يكون ثمة أربعة أوساط للأداء المسرحي في القرن العشرين.. إلا أنه لن يكون ثمة إلا كاتب مسرحي واحد. ولتطوير هذا الكاتب المسرحي والارتقاء به نقدم هذا الكتاب.

---

(١) **Rachel Crothers, "The construction of a play," The Art of Play writing, University of Pennsylvania Press 1928, p. 129.**

الفصل الثاني

التمثيلية والقصة

هل كتابة التمثيلية أسهل من كتابة القصة الروائية أو أشد منها صعوبة؟

إن كلا من اللونين يتطلب نوعًا من المقدرة والاستعداد مختلفًا كل الاختلاف عما يتطلبه اللون الآخر. ومقدرة الكاتب على الكتابة الجيدة في مجالات أخرى ليس من شأنها بالضرورة أن تجعله قادرًا على الكتابة الجيدة، أو حتى الكتابة المعتدلة لمجالات الكتابة المسرحية وأوساطها المختلفة.

والكتابة المسرحية والكتابة القصصية على سبيل المثال لا يمكن أن تكونا موضوعًا للمقارنة التي تستند إلى أساس سليم، وذلك بحكم طبيعة كل منهما الواضحة المميزة. ونجاح الكاتب بوصفه قصاصًا لا يضمن نجاحه ككاتب مسرحي. وهذا لا ينفي بالطبع وجود حالات استثنائية نذكر منها جون جولسور ذي وجيمس. م. باري وأ. أ. ملن وجير يستلي وسومرست موم.

ولكنا نقول إن موهبة الكاتب في كتابة الرواية القصصية تتنافى بصفة عامة وموهبة كاتب آخر في كتابة المسرحية.

إن كثيرين من كتاب العالم العظماء أمثال ميلتون وسرفانتس وبايرون وشلي والدكتور جونسون وثاكري وهنري جيمس.. ولن نذكر إلا قلة منهم مهما نطل في ذكر الأسماء.. قد أخفقوا في محاولتهم الكتابة للمسرح.

ولدينا اليوم طائفة كبيرة بارزة من رجال الأدب ونسائه يجدون الكتابة للمسرح أحد المستحيلات، كما أننا نستطيع أن نضع هنا ثبتا ضخمًا من أسماء القصاصين الناجحين الذين أخفقوا في الكتابة للمسرح. وهذا ينطبق أيضاً على الكتاب المسرحيين الذين وجدوا أن كتابة القصة الجيدة مما يستحيل عليهم.

الكتابة المسرحية.. فن زماني مرتبط بوقت محدود

من بين جميع الفروق التي تميز الكتابة القصصية من الكتابة المسرحية ذلك الفرق الأساسي الجلي الواضح.. ألا وهو أن الكتابة للمسرح فن زماني– أي يرتبط بوقت محدود– في حين أن

الكتابة القصصية غير ذلك.

إن كاتب المسرحية في كشفه لنا عن عقدته وتطويره لشخصياته مرتبط برباط زماني محدد لا يرتبط به كاتب القصة، رواية كانت أو أقصوصة. ومتوسط ما يستغرقه عرض تمثيلية طويلة في المسرح قد يقرب من ساعتين ونصف الساعة، وفي التليفزيون من ستين إلى تسعين دقيقة.. وبعد ارتفاع ستار الافتتاح لا تتاح الفرصة للجمهور لمشاهدة أحد المناظر مرة ثانية في حالة ما إذا كانت العلاقات بين الشخصيات غير واضحة المعالم.

أما القصاص فلا تقف في سبيله أية عراقيل أو قيود زمنية من هذا القبيل.

إنه يستطيع أن يطور شخصياته كما يحلو له، وأن يناقش البواعث التي تدفعها كما يريد. والكاتب المسرحي لا يتمتع إلا بقدر ضئيل من الحرية، ومن ثم يجب عليه أن يكون دقيقًا، ويجب أن يكشف كل سطر مما يكتبه، وكل فعل مما يقدمه، عن كل شيء. إنه لا يجد وقتًا للتعليق والشرح. وما دام الفعل قد بدأ فيجب أن يمضي في طريقه دون أن يعوقه عائق أو تقف دون رغبته عقبة.

ومالم تتوافر للكاتب المسرحي القدرة على أن يركز كل شيء في أحاديث ومواقف يستطيع المتفرج أن يفهمها ويدرك مرماها في الحال لما شفى نفوس الجمهور ويسقط في نظرهم سقوطًا شنيعًا.

وقارئ الرواية القصصية يسيطر في الواقع سيطرة تامة على العامل الزماني.

وكم من قراء القصص من يجلسون كل ليلة ، ليفتحوا القصة عند الفصل أو القطعة من الفصل التي علموها بعلامة ثم لا يكادون يضعون إصبعهم عليها حتى يشرعوا في القراءة من عندها. وكم من قراء القصص من يتناولون قصة ألقوا بها جانبًا ساعات عدة أو أيامًا عدة، ثم إذا هم يقلبون بإبهامهم الصفحات التي قرأوها من قبل ليتثبتوا من سياق القصة أو ليعيدوا تعرفهم بشخصياتها وليتذكروا ما كانت هذه الشخصيات تفعله عندما تركوا القصة. والآن نتساءل عمن يستطيع من مشاهدي تمثيلية الإلقاء بها جانبًا في أثناء الحفلة التي تمثل فيها؟ وكم مرة رأيت طفلًا يترك مشاهدة التليفزيون ليتناول عشاءه إلا ويحل به النكد والغم بعد ذلك لعدم قدرته على مشاهدة ما فاته من التمثيل عندما غادر الجهاز؟

فالفرق بين التمثيلية والقصة إذن فرق عظيم حقًا. وقد تناوله أوغسطس توماس بالشرح فقال: "إن الفرق بين القصة الروائية والتمثيلية هو كالفرق بين الفعلين "كان" و "يكون". إن شيئًا ما قد حدث لكاتب القصة ولشخصياته، فهو يصف هذا الشيء كما كان، ويصفهم كما كانوا.

أما في المسرحية فثمة شيء ما يحدث الآن[1]".

ولما كانت التمثيلية تشتمل على شيء "يحدث الآن" فلابد للكاتب أن يحافظ على استمرار تدفق الفعل في مسرحيته منذ ارتفاع الستار الأول إلى نزول الستار الأخير، وذلك دون أي توقف لعمل أي تعليق أو القيام بأي شرح. ويكاد كل شيء من الأشياء التي تجعل القصة الروائية شيئًا مهما شائقًا– ومن ذلك الأوصاف القوية الحية، والأحداث الصغيرة القليلة الأهمية، ودراسة الشخصيات، والتكنيك أو أصول الصنعة التي تتدفق في تيار من الوعي– يكاد هذا كله يجعل القصة ثرثرة بعيدة عن المسحة المسرحية. وهذا هو السبب في قلة عدد القصص التي يصلح نقلها إلى خشبة المسرح أو إلى شاشة السينما دون شيء من التعديل أو التحوير. على أننا نترك موضوع مشكلات اقتباس القصة وتكييفها لمقتضيات الوسيط المسرحي المختلفة لنعالجها معالجة أكمل في الفصل الرابع عشر.

وفي المسرحية يجب على كل شخصية أن تفسر لنا نفسها وبكلمات قليلة ما أمكن، في حين أن الكاتب في القصة قد يخصص فصلًا بتمامه لكل شخصية من شخصياته وهو مع هذا يمسك أنفاس قارئه بالإثارة والتشويق أما في المسرحية فكل كلمة سطحية أو زائدة، وكل حركة غير منطقية من حركات العمل، تهدد بتعويق الفعل وعرقلته. وقد قال دافيد بيلاسكو ذات مرة: "منذ اللحظة التي يرتفع فيها الستار يجب أن يكون "طيران" الكاتب المسرحي نحو حل مسرحيته أشبه بانطلاق السهم نحو هدفه". وقارئ القصة إذا قدر له أن يصبح مشاهدًا لإحدى التمثيليات، أي عضوًا من جمهور نظارتها، فإنه يستجيب لها بطريقة تختلف عن الطريقة التي يستجيب بها وهو يقرأ قصته في خلوة وفي ركن من أركان مكتبته. هذا الفرق، وأثره في تكييف شكل المسرحية، مشروح بصورة أو في الفصل الخامس.

حرية القصاص

يتمتع القصاص الذي لا يلتزم بالزمان في رواية قصته بحرية لا يتمتع بها الكاتب المسرحي، وقد لخص الكاتب أ. أ. ملن المزايا المتاحة للقصاص في خلق شخصياته فقال: "إن الميزة التي يتميز بها القصاص على كاتب المسرحية هى أنه حاضر دائمًا ومستعد أبدًا لشرح شخصياته

---

(١) Augustus Thomas, “Preface,” In Mizzoura, Samuel French, 1916, p. 10.

وإلقاء مزيد من الضوء عليها... إن في وسعه أن يشغل عشرين صفحة في تحليل أفكار بطلته في أثناء ترددها بين ثوبيها وماذا تلبس منهما: الوردي أم الأرجواني؟ أما فوق خشبة المسرح فأنت لا تراها إلا في ثوبها الوردي. وإذا كان لابد للبطل من أن يرتكب جريمة قتل في قصة رأيت روحه توضع أمامك عارية في فصلين أو أكثر[١]".

إن فكرة، أو وجهة، من وجهات النظر التي يمكن أن تنمو وتتطور في فراغ صفحات كتاب من الكتب يمكن أن تموت ويقضي عليها بسبب سوء عرضها في مضايق مسرحية لا مجال فيها للإطناب والاستطراد، ومن هنا كان فن الكاتب المسرحي أشد عسرًا من فن القصاص لأن المسرحية صورة صلبة محصورة من صور الكتابة لا يجول القلم فيها إلا بمقدار.

والقصاص يتمتع بقدر أو في من الحرية في مجال الخلق والإبداع ودعم الخواطر وتأكيدها، لأن الشيء الذي قد يوصف للقارئ خلال الأوصاف الروائية يجب أن يرى أو يعرض في التمثيلية في أثناء عرضها على خشبة المسرح.

ثم إن ثمة مزية أخرى تمتاز بها القصة على المسرحية هى قدرتها على خلق الجمال في تضاعيف فقرات وصفية طويلة تفيض بيانًا وفصاحة. أما الكتابة المسرحية فقلما تروي ظمأ أو تشبع في هذه الناحية جوعًا، علما بأن خلق الجمال له القدح المعلى واليد الطولي في القصص الروائية. وقد يحدث أن كثيرين من القصاصين عندما ينصرفون عن كتابة القصة إلى كتابة المسرحية يحاولون الاستمرار فيما تعودوه في عالم القصة من خلق آيات الجمال.. الأمر الذي قد تكون نتيجته فائضًا كبيرًا من الجمل المصنوعة المنمقة وقلة قليلة من العناصر الدرامية.

ولعل الصعوبة الكبرى التي يواجهها الكاتب الروائي أو القصاص الذي ينتقل إلى الكتابة المسرحية هى استعماله للحوار. فالقصاص– لتعوده السرد المفصل مثلًا– يحاول على الدوام إدماج ما كان يمكنه قوله عادة في قصصه المنثورة في فقرات طويلة من حواره المسرحي.

وقد تسلم أحد المخرجين البارزين من مخرجي برودواي ذات مرة تمثيلية من قصاصة مشهورة، وكانت هذه التمثيلية تمثيليتها الأولى، ومن ثمة فتحها المخرج ونفسه تراوده بالآمال العظيمة منذ كانت الكاتبة تتمتع بشهرة فائقة في رسم أنماط معينة من الشخصيات الروائية. وقد وجد المخرج أن بطلة التمثيلية تكشف عن شخصيتها هى في ثنايا الحوار، وهذه هى الخصيصة

---

(١) A. A. Milne, "Introduction," Four Plays, G. P. Putnam's Sons, 1932, p. XIII

التي كانت تثير إعجاب المخرج دائمًا في جميع قصص المؤلفة.. أما الشخصيات الأخرى فقد كانت شخصيات سطحية تافهة مفتقرة إلى ما يحدد أبعادها، ومن ثمة لم يكن إشاعة الحياة في هذه الشخصيات لما كانت محرومة منه من تلك الشروح والتأملات "الأدبية" التي كانت المؤلفة أبرع ما تكون في تزويد شخصيات قصصها بها. لقد وجدت قصاصتنا أن من المستحيل عليها صوغ الحوار المسرحي اللازم، وإذن فقد جاء الفعل الملازم لهذا الحوار لا يحمل إلا القصة وحدها.

وقد لاحظ أون ديفز **Owen Davis**" وهو يتأمل حياته الطويلة بوصفه كاتبًا مسرحيًا أن كثيرين من أصدقائه القصاصين الذين حاولوا أن يكتبوا المسرح كانوا يجيدون الكتابة خيرًا بكثير مما يجيدها أي من الكتاب المسرحيين الذين يعرفهم، إلا أن معظمهم كان يخفق فيما يكتبه للمسرح لأن "كلامه كان يتأبى على التمثيل، ولأن أحدًا لم يكن يستطيع أن يخضع مشاهدهم للفعل المسرحي[١]".

التمثيلية بوصفها أدبًا

تكتب المسرحيات أساسًا للتمثيل لا للقراءة. وقد تقرأ التمثيليات الجيدة أيضاً بوصفها أدبًا جيدًا، ومن هنا كان نشر التمثيليات التي تصدر عن برودواي وعن التليفزيون عملًا مقبولًا ولا غبار عليه، على أن السبب الذي من أجله ظهرت تلك التمثيليات كان الأداء والتمثيل وليس القراءة في أضواء مصابيح المكتبات، وذلك أن مما هو فطري في طبيعة الفن المسرحي أن اللفظة المكتوبة تترجم ولابد إلى كلام منطوق وفعل.

وقد عرف مخرجون وممثلون كثيرون تلك التمثيليات التي تصلح كثيرًا للقراءة، ولا تصلح كثيرًا للتمثيل، كما واجهوا أيضاً مخطوطات بعض المسرحيات التي كانت قراءتها تقرب من المستحيل، في حين أنها كانت تسفر عن مسرح جميل وتمثيل رائع عند إخراجها. وهناك بالطبع عدد كبير من التمثيليات التي تصلح للقراءة الجيدة وللتمثيل الجيد. وهذه هى التمثيليات التي توجد أكثر ما توجد في عداد المختارات المسرحية التي تدرس في الفصول الأدبية بالجامعات والمعاهد الإنجليزية والأمريكية.

ويوجد من كل تمثيلية عادة ثلاث نسخ؛ فالنسخة الأولى هى تلك المخطوطة التي يعهد بها

---

(١) **Owen Davis, I'd Like to Do It Again, Farrar & Rinehart, 1931, p: 99.**

إلى المخرج والممثلين. وبعد أن يتم إخراج التمثيلية تدمج التغييرات الكثيرة التي حدثت نتيجة لعملية إعدادها للتمثيل إعدادًا ناجحًا في نسخة تمثيلية يقوم بنشرها الدلالون أو السماسرة المسرحيون الذين يقومون ببيعها للفرق التي تعمل بعيدًا عن برود واي. وعلى الممثل أن يبحث عن التعليمات الموجهة إليه في تلك النسخة... أما النسخة الثالثة فهى النسخة التي تنشر للبيع العام في مجلات بيع الكتب، وفي كثير من الأحيان تطرأ على هذه النسخة تغييرات معينة وتزود عادة بتفصيلات وإضافات وصفية لكي يتمكن القارئ بقدر المستطاع أن يتصور المنظر الذي كان الكاتب المسرحي يضعه نصب عينيه وهو يكتب الفعل والحوار.

لقد أدرك كل من برناردشو وجيمس باري أن النسخة المطبوعة من المسرحية قد تكون نسخة ناقصة وغير وافية بالغرض إن لم تدخل عليها بعض التعديلات. وقد كان من دأب هذين الكاتبين الإنجليزيين كتابة مقدمات طويلة وإدماج أوصاف تفصيلية للفعل وللشخصيات في ثنايا النسخة المنشورة، وكانا يقصدان بهذا أساسًا منفعة القارئ. أما المخطوطات الأصلية لتلك المسرحيات فلم تكن تتخم إلى هذا الحد بتلك الشروح والتفصيلات.

وبالرغم من أن نشر التمثيليات المعاصرة الصادرة عن برود واي وعن التليفزيون في سبيله إلى أن يصبح أكثر رواجا بين جمهور القراء فإن هذا لا يعني أن كتابة هذه التمثيليات كان مقصودًا بها وجه الدراسة، بل لولا التمثيل لما قام كتابها بكتابتها والعناية بها كل تلك العناية.

ومما يدعو إلى السخرية أن معظم التمثيليات التي يراد أن يكتب لها الخلود بحيث تصل إلى أيدي أحفادنا وذرارينا هى التمثيليات التي يجب ألا تنجح فوق خشبة المسرح فحسب، بل التي يجب أن تنجح كذلك فوق رفوف المكتبات. ويتجلى مبلغ ما في ذلك من الصدق من أن المسرحيات العظيمة في العصرين اليوناني والروماني، وفي عصر إليزابث، وفي أمثال تلك العصور السحيقة المتناهية في القدم، كذلك العصر الهندوسي الذي ظهر فيه الكاتب كاليداسا، كان السبب في خلودها ووصولها إلى الجيل الحاضر هو نسخها المكتوبة التي كان يعاد إخراجها واستنساخها. والتاريخ يروي لنا أن من أعظم الصور المسرحية شعبية، وأعلقها بنفوس الجماهير، وأشدها إثارة لها، تلك المسرحية المرتجلة أو الـ "commedia dell'arte" التي ظهرت في القرن السادس عشر والتي كانت من ذلك الأسلوب الذي يعتمد العمل المسرحي فيه على المجهود الذاتي الذي يقوم به الممثلون في أثناء تصويرهم للشخصيات الهزلية، وإذن فلم يكن لهذه

المسرحيات المرتجلة أصل مكتوب، وكان لهذه المسرحيات "سيناريوهات" تعطي في منظر بعد منظر أوصافًا للفعل، وقد بقيت هذه "السيناريوهات" إلا أنها مجردة من التفصيلات وخالية من الحوار.

وقد حفظت لنا مذكرات بعض من كانوا يترددون على مسارح هذه الملاهي المرتجلة لحسن الحظ أوصافًا حية قوية لأهدافها ومدى تأثيرها، غير أننا لا نملك من أمرها بعد هذا إلا أن نضرب في عالم الحدس والافتراض وتخيل ما كانت عليه نصوص تلك المسرحيات.

ولما كانت المكتبات قد خلدت ثروة الأدب العالمي المسرحي– إن جاز هذا التعبير– فهل يستتبع هذا بالضرورة وجوب أن تكون التمثيلية قطعة أدبية لكي يضمن لها الخلود والبقاء على مر الزمان؟ لا يخفي أن الجواب هو بالنفي؛ إذ بالرغم من احتمال أن تكون التمثيلية الطيبة أدبًا طيبًا، فإن التمثيلية الطيبة مكتوب لها الخلود سواء اشتملت على عناصر أدب طيب أو لم تشتمل.

إن التمثيلية الفاخرة هى صورة خاصة ومميزة من صور الكتابة بصرف النظر عن الوسيط أو المجال الذي قصد أن تمثل فيه. وثمة قطع إنشائية باقية على وجه الزمن كتبت في شكل مجادلات ومحاورات، مشتملة على عناصر أدبية من شعر وبيان وفصاحة، وهى مع ذاك غير مستساغة كمادة مسرحية ومحاورات أفلاطون ومسرحية "آل شنتى" لشلى مثالان رائعان لهذا النمط من أنماط الأدب. ومن الناحية الأخرى نجد تمثيليات كثيرة بارعة لها مكانها البارز المرموق بوصفها أدبًا.

إن الكتاب المسرحيين المحترفين لا يقصدون، بل لا يرغبون في أن يصطبغوا بصبغة أدبية في مسرحياتهم، لكن الذي يصعب عليهم حقًا هو أن يصرفوا أذهانهم عن فكرة وجوب أن تكون التمثيلية قطعة من الأدب.

وهذه الصعوبة شيء يمكن فهمه على ضوء العدد الكبير من المناهج المسرحية الأدبية التي تتضمنها برامج الدراسة الإنجليزية. على أن المسرحية إذا كانت ذات صبغة أدبية، بالإضافة إلى كونها تمثيلية جد صالحة للتمثيل، كان هذا أفضل بكثير، إلا أننا ونحن ننتج التمثيليات لا نحاول أساسًا أن ننتج أدبًا.

إن دائرة اختصاص الأدب شيء بعيد كل البعد عن دائرة اختصاص المسرح. فالأدب شيء يكتب للفرد. ولكن... هل دائرة اختصاص التمثيلية شيء مقصور على خشبة المسرح أو على شاشة السينما أو على قناة التليفزيون؟

إن المكتبات– وبالأحرى دور الكتب– قد خلدت الأدب المسرحي الذي أنتجته جميع

العصور، والتمثيليات التي غالبت الزمن حتى وصلت إلينا هى تمثيليات ثمينة نعزها ونقدرها بوصفها أدبًا ومسرحًا معا. وقد يصنع الكاتب المبتدى خيرًا إذا اطلع على روائع مسرحيات هذا المستودع الزاخر، لأنه بهذه الطريقة وحدها قد يفهم الرابطة التي تربطه بالتقاليد المسرحية التي ورثناها عن الماضي، وقد يفهم وظيفته بوصفه كاتبًا مسرحيًا من كتاب الحاضر.

لقد أوضح "كلايد فتش **Clyde Fitch**" من كتاب أوائل القرن العشرين المحبوبين الفكرة الحقيقية في نظرة الناس إلى الأدب المسرحي عندما كتب يقول: "إن عدد الكتاب المسرحيين الذين يكتبون تمثيليات لها قيمتها كأدب مسرحي يفوق بكثير عدد الأدباء الذين يكتبون تمثيليات صالحة للمسرح[١]".

إن المسرحيات إنما تكتب للتمثيل أمام جمهور من النظارة ولا تكتب لكي يقرأها فرد واحد في غرفة مكتبه. وفي كثير من الأحيان تمثل المسرحيات التي لا تستطاب قراءتها تمثيلًا حسنًا. والمقياس الذي نستدل به على أن التمثيلية الجيدة هى أيضاً أدب جيد هو ما إذا كانت تلذنا قراءتها كما بلذنا تمثيلها.. إن هذا هو المقياس الوحيد الثابت الذي نزن به الأدب المسرحي.

---

[١] Clyde Fitch, "The Play and the Public," Plays by Clyde Fitch, IV, Little, Brown & Company, 1921, p. xxiv.

الفصل الثالث

السليقة المسرحية وعملية الخلق

لعل أشد الآراء غموضًا وأكثرها تشعبًا في تيه الأليف المسرحي الذي تكتنفه الأسرار والألغاز هى تلك الآراء التي تدور حول السليقة المسرحية وعملية الخلق. أما أن هذه الآراء كثيرة متشعبة، بل أشبه في ضخامتها بسدم الفضاء التي لا أول لها ولا آخر، فلأنها تتعلق بطرق تأدية العمل التي يعمل بها العقل الإنساني، وكيف يعمل، وماذا يقدح زناده فينطلق في فورة من الخلق الفني. إن تحليل العملية الفكرية التي يقوم بها الفنان هو مهمة حزر وتخمين متروكة لأي كاتب من الكتاب. أما أن نعرف بالضبط ذلك الذي يحاول الإنسان أن يميزه فعمل بالغ الصعوبة والعسر، إن لم يكن عملًا مستحيلًا.

إن تاريخ التأليف المسرحي يبين لنا أنه وإن يكن بعض الكتاب المسرحيين على قدر قليل من الذكاء أو المعرفة إلا أن أولئك الذين طبعوا النوع الإنساني بطابعهم كانوا عادة عظماء في تفكيرهم وأصالة آرائهم. لقد كان بهم هيام بالتخيل الإنساني، وكانوا عاطفيين ألطف ما تكون العاطفة. وبعض مسرحياتهم وإن تكشفت عن ضيق نظرة كتابها وقلة بصرهم؛ إلا أن رقتهم وسعة أفقهم كانتا في كثير من الأحيان شيئًا عظيمًا رحيبًا. ولقد كان لأساتذة المسرح العظماء من سو فو كليس إلى شكسبير إلى يوجين أونيل قدرة غريبة في وضع أصابعهم على نبض النوع الإنساني، وبالتالي على أوتار قلوب جماهيرهم من النظارة.

عقلية الكاتب المسرحي

إن من المستحيل بالطبع قياس درجة ذكاء الفنان، ومن ثمة الربط بينها وبين عمله. وأني للإنسان أن يقيس العامل الذكائي؟ وأي المقاييس يمكن اختراعها للتنبؤ بأي مقدار من التأكد أو اليقين عما يصيبه الفنان الخلاق من النجاح في المستقبل؟ إن التعليم ليس على التحقيق مقياسًا صحيحًا يؤخذ به في هذا المجال، ولو أنه كان مقياسًا صحيحًا لاستحال علينا تفسير ظاهرة شكسبير وتفوقه في ميدان التأليف المسرحي. ولقد طرد أونيل من جامعة برنستون ثم لم يلبث أن

اصبح أعظم كاتب مسرحي أنجبته أمريكا.

لقد برهن المؤلفون المسرحيون في الماضي القريب على وجود بعض المشكلات المهمة في العلاقة بين عقلية الكاتب المسرحي وبين عمله. وكان أون ديفز على سبيل المثال يعتقد أنه يستحيل على الكاتب المسرحي أن يكتب أدنى من مستواه العقلي الخاص. وكان إذا سمع عن رجل يكتب كتابة هابطة لجمهور من الجماهير، أو "يعطيهم في كتابته ما يشتهون" لم يكن يتردد أبدًا في مناقضة تلك الفكرة محتجًا بأنه "ليس ثمة كاتب يمكن أن ينجح في كتابة تمثيلية أدنى من مستواه العقلي".

وقد أدرك أ. أ. ملن على العكس من ذلك مشكلة كتابة المؤلف المسرحي لتمثيلية فوق مستواه العقلي. وكان من رأيه بنوع خاص أن أصعب شخصية يصورها الكاتب على خشبة التمثيل هى شخصية "الرجل العظيم" الذي له مكانته في التاريخ أو الأدب. والرجل العبقري في نظره هو شخصية يستحيل خلقها إذا كان مستوى الكاتب المسرحي لا يرقى إلى مستوى هذه العملية، لأن من الواضح أن الشخصية في تمثيلية من التمثيليات لا يمكن أن تكون أعقل أو أشد ذكاء من مؤلف التمثيلية.

والكتابة للمسرح تفتقر على التحقيق إلى مثل ما تفتقر إليه أية عملية من عمليات النشاط الإنساني من الذكاء واللوذعية، بيد أن مقدرة الكاتب اللوذعي الماهر على إبقاء طابعه الذكائي شيئًا خافيًا مستورًا هو الذي يصنع لنا المسرحية الجيدة. وقد كان "آفري هوبوود **Avery Hopwood**" الذي ترك جامعة متشيجان ليصبح واحدًا من صفوة الكتاب المسرحيين في عصره يشير إلى رجال ذوي درجة رفيعة من الذكاء، مثل "لام **Lamb**" "وكبلنج **Kipling**" ممن كانت محاولاتهم في الكتابة المسرحية أبعد من أن تصيب شيئًا من النجاح، ثم يقول: "إن مما لابد منه للإنسان أن يتوافر له نوع من المهارة والمزاج في الكتابة للمسرح".

إن الأدلة التي سقناها في الفصل السابق لبيان أن كثيرين من القصاصين الناجحين وأهل التعمق كانوا يخفقون في كثير من الأحيان في ميدان التأليف المسرحي تصبح هنا لبيان أن ألمعية ذهن الكاتب ليست ضمانًا لمقدرته على الكتابة للمسرح. والذكاء بلا شك عنصر ضروري من عناصر الخلق، إلا أن شيئًا آخر غير الذكاء عنصر لا غناء عنه في كتابة المسرحية، وهذا شيء دل عليه تاريخ التأليف المسرحي، والأمر كما قالت ذات مرة راشيل كروثرس في محاضرة لها في جامعة بنسلفانيا: "سواء استطاع الانسان أن يكتب تمثيلية أو لم يستطع فهذه ليست مسألة ذكاء

أو خبرة فقط، لكنها مسألة ذلك الشيء الغامض الذي لا يمكن تعريفه "أعني: السليقة

السليقة المسرحية.. ما هى، وكيف نحصل عليها ؟

يحتدم في دنيا الفنون جدل شديد حول ما إذا كان في مستطاع الانسان بوساطة التدريب والممارسة أن يصبح فنانًا ناجحًا، أو إن كان لابد له قبل هذا من أن تتوافر له الموهبة الفنية التي تظل كامنة فيه حتى تنطلق بكامل ازدهارها في المجال الفني. والتأليف المسرحي بوصفه فنًا من الفنون ليس بمنجاة من هذا الجدل الباقي على وجه الزمن وإن كان جدلًا لا ينتهي إلى نتيجة.

إن ثمة قصة يرويها "تشاننج بوللوك **Channing Polloek**" تصلح نقطة انطلاق مهمة في موضوع الكاتب المسرحي وهل يولد كاتبًا مسرحيًا أم أنه شيء "يمكن أن يصنع"؟: قال: "نشرت مجلة فلا يجنده بلاتر الأسبوعية الألمانية الهزلية في عدد من أعدادها ذات مرة صورة كاريكاتورية لجواب آفاق عاثر الحظ وهو ينظر إلى فتاة تلبس ملابس مخملية مزخرفة، ثم يقول متعجبًا: "إنها الجنس الآخر، الحسن الحظ، السعيد الطالع، الذي يولد وفي يده حرفة" ويعلق بوللوك على هذا فيقول: "إن أحدًا لم يولد قط وفي يده حرفة، بل قد يولد المرء وبه ميل إلى التعلم وتصميم عليه، كما يولد بعض الناس وعندهم استعداد للإصابة بالتدرن[٢]". وقد اختار بوللوك اللفظتين "ميل" و "استعداد"، اللتين يمكن أن تشيرا إلى الحدس بوجود موهبة كامنة إلى كتابة المسرحيات. على أن بوللوك في كتابه: **The Footlights Fore & Aft** يميز بين الشاعر والكاتب المسرحي فيقول: "إن الشعراء قد يولدون أو يصنعون تبعًا للميدان الذي يشغلونه، أما الكتاب المسرحيون فلابد أن يولدوا ثم يصنعوا[٣]".

لقد أوضحنا في الفصل في الفصل الذي وازنا فيه بين عملية الكتابة المسرحية وطريقة الكتابة القصصية أن قصاصين كثيرين حاولوا أن يكتبوا مسرحيات، إلا أنها كانت محاولات فاشلة في معظم الأحوال. وكان السبب الأساسي البارز من الأمثلة التي قدمناها هو أن القصاصين في كثير من الأحيان يفتقرون إلى السليقة المسرحية. وعلى العكس من ذلك نلاحظ أن معظم

---

(١) Rachel Crothers, "The Construction of a play," The Art of play writing., University of Pennsylvania Press. 1928. P. 122.

(٢) Channing Pollock, Harvest of My years. The Bobbs- Merrill Company. 1943 p. 314.

(٣) Channing Pollock, The Footlights Fore and Aft, Richard G. Badger. 1911. P. 93.

القصاصين الناجحين قد أوتوا موهبة أو طاقة قصصية قوية في ميدان الوصف، وهى موهبة أو طاقة تختلف كل الاختلاف عن مقدرة الكاتب المسرحي على التعبير عن الفعل المسرحي الذي يجب أن تقوم به المسرحية، وذلك أن كتابة الحوار التمثيلي تحتاج إلى موهبة خاصة– إن هذا استقراء لا مهرب منه.

إن استدلال بوللوك شيء قليل الأهمية سواء أكان استدلالًا صحيحًا أم لم يكن. وهذا لأن حجته لا تقوم على ضرورة وجود الموهبة منذ يولد الكاتب. على أن فكرته مع ذلك مشابهة للفكرة الدينية المتعلقة "بالميلاد الإلهي" والتي تذهب إلى أنه من الضروري الاعتقاد بواقعة معينة حصلت قبل أن يمكن للاعتقاد اللاحق أن يحصل. والمهم هنا هو أن كثيرين من كتاب المسرح يؤمنون مخلصين بأن مما لابد منه أن تتوافر "السليقة المسرحية" للكاتب قبل أن يستطيع مواصلة حرفة الكتابة المسرحية بنجاح.

وهناك مؤلفون مسرحيون، فضلًا عن بوللوك، يذهبون إلى أن السليقة المسرحية، بغض النظر عن المرانة التي لابد منها لكي يزدهر فن الكاتب، هى سليقة تكتسب ساعة الميلاد. وقد زعم أون ديفز على سبيل المثال أنه "ولد وفيه موهبة خلق القصة المسرحية"، ويقرر "تشارلز كلين **Charles Klein**" أن الكاتب المسرحي "يولد وهو ميسر لما خلق له من حرفة الكتابة، وأنه ينشئ مسرحياته بالسليقة كما ينشئ القندس السدود عبر المجاري المائية" بل هذا "إدوارد نوبلوك **Knoblock**" يردد ما ذهب إليه بوللوك ويزيده إيضاحًا فيقول: "إن الكاتب المسرحي بمعنى من المعاني يولد ولا يصنع" أما مؤهله للكتابة فهو أنه بالرغم مما يكون لديه من موهبة محددة منذ نشأته: "لا مناص له من العمل الطويل الشاق لكي يصل إلى الكمال".

وقد أدلى سومرست موم في حديث له مع إحدى الصحف بتصريح قرر فيه أنه يعتقد ألابد للكاتب المسرحي أن يولد وفيه "بذرة الكتابة المسرحية" ثم أردف معلقًا بمثل ما علقت به راشيل كروثرس من أن الذكاء ليس عاملًا أساسيًا، "وأن أهم شيء في هذا المجال– أو المؤهل الذي لا غناء عنه للكاتب، وبالأحرى إلـ: **Sine-qua-non** هو مزاجه أو براعته في كتابة المسرحية، وأنا أقصد بالمزاج هنا الكتابة عما يعبر به الرجل المتوسط عن هذا الموقف إذا طلب إليه أن يعبر عنه فيقول.. أن يولد وفيه هذه البذرة... هذه الجرثومة.. هذه الموهبة". وغذا أخذنا بما قرره موم وجدنا أن هذا المزاج لا يمكن أن يكتسب ولا يمكن أن يعلم. وموم يقول في حديثه السابق: "فالمرء إما أن يكون مالكًا له أو محرومًا منه، وإني ليذهب بي الظن أحيانًا إلى أن السبب في عظم ما

يلقى الكاتب المسرحي الناجح من جزاء هو ندرة توافر هذا المزاج عند من يكتبون المسرحية الجيدة. وكل ما في الدنيا بأسرها من ذكاء وجد لن يغني عن الكاتب شيئًا مالم يتوافر له هذا المزاج[١]".

وقد قال جبار الأدب چورچ برناردشو نفسه: "إن الطبيعة تقوم ولابد بتسعة وتسعين في المائة من عملية الكتابة المسرحية" وقد صرح چون ڤان دروتن **J. van Druten** من رجال المدرسة المعاصرة بأن الانسان إنما يرغب في الاضطلا ع بهذا العمل المرهق الشاق، المضنى للذهن وللجسم، والذي تجشمه إياه الكتابة المسرحية، لأنه "إنما ولد كاتبًا مسرحيًا".

وقد قرر كتاب مسرحيون آخرون أن الكاتب المسرحي لابد له من سليقة مسرحية، وأنه بدون هذه السليقة قد لا يستطيع كتابة المسرحية وقد استحدثت اصطلاحات لإلقاء مزيد من الضوء على هذا المعنى، فمن ذلك "التخيل الخلاق" و "الحاسة المسرحية". إلا أن هؤلاء الكتاب ينتهون من تحليلاتهم إلى أنه يستحيل تعريف المنقبة التي لا يستطيعون إلا أن يصفوها وصفًا مبهمًا، لكنهم يقررون أنهم يؤمنون بضرورة وجودها لكي يمكن للإنسان أن يكتب للمسرح. ومن هؤلاء الكتاب چ. م. باري، ودافيد بيلاسكو، وچورچ برودهرست، وإدنافربر، وهاريت فورد، وجون جو لسور ذي، وإكرت جودمان، وكليرك كمر، وهارتلي ما نرز، وروى كوپر مجريو، ويوچين أونيل، وروبرت شروود.

ولعل الرأي الذي ذهب إليه پوللوك والذي يشبه فيه السليقة المسرحية بالميل أو الاستعداد الوراثي يهيئ لنا أحسن أساس لفهم ما عناه هؤلاء الكتاب المشاهير عند ما أشاروا إلى ضرورة توافر المزاج أو البراعة عند الكاتب منذ أن يولد. ومن المهم إذا نزلنا بتشبيه پوللوك إلى فكرته الأساسية، أن يكون معلومًا لنا أن الشخص الذي يولد ولديه استعداد للإصابة بمرض الدرن سوف لا يصاب بالضرورة بهذا المرض؛ وليس ثمة في مثل هذه الحالة ما يؤكد لنا أن الشخص الذي أوتى السليقة المسرحية سوف يصبح كاتبًا مسرحيًا. إلا أنه إذا تهيأت له الظروف المناسبة كان من السهل أن يصير كاتبًا ناجحًا. وهو في هذا أشبه بالشخص الذي عنده استعداد وراثي للإصابة بالدرن واحتمال أن يصاب به احتمالًا كليًا وبطريقة أكثر يسرًا إذا ما تعرض لظروف خاصة من ظروف البيئة.

وثمة تعليق أدلى به أون ديڤز ربما ميز تمييزًا أكثر دقة ذلك الاعتقاد القائل بوجود السليقة المسرحية. يقول أون: "من الأرجح أن لعصفور الشوك من البراعة مثل ما لقبرة المرج تمامًا، بيد

(١) New York Press. December 21, 1913.

أن الطائر الشادي هو وحده الذي يستطيع أن يغني[١]"

والمناهج التي توضع للكتابة المسرحية، ولاسيما لمستوى طلبة الجامعات، مناهج يمكن تركيبتها بطريقة أكثر سهولة ويسرًا إذا كانت العقيدة المذكورة آنفًا والخاصة بالسليقة المسرحية شيئًا مقبولًا ولا غبار عليه.

ففترة الطلب بالكلية فترة استقصاء للنفس واستكشاف لها... فترة تتاح للطالب خلالها الفرصة والبيئة الصالحتان للتطور والازدهار. ومن يدري؟

فقد يزود منهج الكلية في التأليف المسرحي عصافير كثيرة من عصافير الشوك بالأصول الفنية لهذه المهنة.. ثم من يدري إذن؟. قد يكون هذا المنهج أيضًا البداية الطيبة لظهور كتاب عباقرة من طراز آرثر مللر، كما حدث ذلك في دفعة "كنث راو **Kenneth Rowe**" بجامعة متشيجان، أو من طراز يوجين أونيل كما حدث في المعهد الإنجليزي رقم ٤٧٠ بجامعة هارفارد والذي كان يشرف عليه "جورج بيرس بيكر **G. P. Baker**" أو من طراز تنسى ويليامز كما حدث في المنهج الذي كان يدرسه ماريان جالا واي في جامعة أيووا **Iowa**.

الموضوعية وعملية الخلق

إننا إذا سلمنا بوجود مثل هذا الشيء الذي نسميه السليقة المسرحية بالفعل لأثرنا حتمًا مشكلة عملية الخلق، وهل هي لون من ألوان النشاط الواعي أو نشاط العقل الباطن، أو أنها من ألوان النشاط اللاشعوري والذي يصدر عن صاحبه بدون وعي؟

إن التمثيلية التي يكتبها الكاتب أشبه بشيء مألوف له محبب إليه، حتى يكاد يستحيل عليه أن ينظر إليه نظرة الناقد المفكر. وسؤالك أحد الكتاب المسرحيين أن يجلو لك الصورة الذهنية التي تنطوي عليها مسرحيته أشبه بسؤالك عن السبب الذي من أجله يحول ابن صديقك بعينيه، أو بسؤالك عن السبب الذي جعل الطاهي يفسد الطعام. إن من اللحظات التي تضايق الكاتب تلك اللحظة التي تناقشه فيها عن مسرحيته. لماذا؟ هل يحتمل أن تحلل العملية الخلاقة المستخدمة في كتابة المسرحيات؟ إن "چ. هارتلي مانرز **J. H. Manners**" يرد على ذلك بالنفي ويقول: "إن أحدًا لا يستطيع تحليل السليقة الفنية التي تفصل بين الفن الطيب والفن الرديء".

---

(١) **Owen Davis. I'd Like to Do It Again. Farrar & Rinehart 1931. p. 148.**

لقد كان مانرز يشعر بأن المسرحية الجيدة التي تمثل تمثيلًا حسنًا هي إحدى "معجزات" المسرح. إن تحميل المسرحية قدرًا كبيرًا مبالغًا فيه من الموضوعية يمكن أن يكون خطرًا كبيرًا على الباعث المبدع أو الخاطر الخلاق. وفضلًا عن هذا، فالمبالغة في التحليل، والمغالاة في الدراسة الواعية للمؤثرات والدوافع قمينة بأن تكون خطرًا على الباعث المبدع والخاطر الخلاق الذي هو الشيء الوحيد الذي يجب على الكاتب الناشئ أن يرعاه ويعني به أكثر جدًا مما يرعى أيا من قدراته الفنية المكتسبة ويعني بها. وقد قالت كروثرس في هذا: "إن كل الأشياء الأخرى، عدا هذا الباعث المبدع، سوف تنضاف إليه عفوًا" تريد أن تقول إنها أشياء يمكن اكتسابها ما دام هذا الباعث متوافرًا فيه. إن أصول الصنعة الواعية في أي فن من الفنون هي شيء مؤلم غاية الإيلام. فالنحت يتيح لنا توضيحًا شائقًا ومهما للشيء المنحوت، والمثال يعلم أن تحت صلصاله أحزمة تمسك التمثال أو الشكل الذي صنعه، وأنه إذا نسى أن يضع هذه الأحزمة لأمكن أن يصبح عمله الجميل كتلة من الطين لا شكل لها فوق الأرض، بيد أنه بوصفه فنانًا لا يسمح لهذه الأحزمة بالظهور، كما لا يسمح للناظر إلى العمل بأن تتسرب إليه أية فكرة عن وجودها ثمة. والفن يدين بالشيء الكثير من فاعليته إلى المهارة التي تتوارى بها مظاهره الموضوعية.

لقد وجه چون جو لسور ذي مرة تحذيرًا إلى أولئك الذين يتساءلون عن وظائف عقل الفنان، ولفت النظر إلى ذلك فقال: "إن ثمة شيئًا ما مدمرًا في فحص عملية الخلق فحصًا متعمدًا متعنتًا.. إنها أشبه بأنثى الطائر الخجول خجلًا لا يفارقها، والتي قد تمتنع فجأة عن وضع أية بيضة إذا كانت عرضة لكثير جدًا من التفحص وعمليات الجس والاستخبار[(١)]".

وفي إحدى المناسبات ميز جو لسور ذي طبيعة الفنان الذي يعمل بخياله فقال: "إنها طبيعة حساسة يمكن التأثير فيها. طبيعة ملول لا تصبر على أي شيء ينيخ عليها". ولكن هذا الكاتب الإنجليزي لم يقترب من تحليل خصائص الفنان الخلاق إلا حينما أقام الدليل على أن العالم الذي يستعمل طريقته العلمية في البحث والفحص هو أعجز من أن يصبح كاتبًا خلاقًا لأي عمل من الأعمال.

وهو يقول في هذا: "إن العلماء الحريصين على الدقة قلما يكونون كتابًا لهم خيالهم المحلق الذي يكون له أي قدر من القوة.. إنهم يعرفون الكثير الغزير الجم، والقليل اليسير المزر أيضًا. إن الفنان ذا

(١) H. V. Marrot. The Life and Letters of John Galsworthy, Charles Scribner's Sons. 1936. P. 720.

الخيال الوثاب المحلق يندر أن يتذوق دراسة أي شيء أو تطيب لها نفسه، اللهم إلا الحياة ذاتها.

وهو لتحسسه ألوان الكلمات وإيقاعها قد ينفعه في ذلك قراءة الشعر والنثر الجميل الرفيع، ولكن الفضل أكثر الفضل في ذلك راجع إلى الحساسية الغريزية وإلى الأذن الموسيقية[١]".

ويتفق هذا الذي يذهب إليه جو لسور ذي مع ما يراه چون ڤان دروتن من أن "إنكار الذات شيء بالغ الأهمية" والسبب في ذلك كما يعتقد دروتن هو أن وعي الإنسان أو إدراكه لنفسه إدراكًا موضوعيًا بوصفه خالقاً أو كاتبًا "يعترض سبيله إلى التعبير الصادق الصحيح". والخطر الذي يواجه الكاتب الذي يتذكر نفسه وماضيه وشهرته والأشياء التي ذكرها عنه أصدقاؤه ونقاده.. هذا الخطر يزداد في كل تمثيلية يكتبها هذا الكاتب.

إن مؤلف: "إني أتذكر ماما والجرس والكتاب والشمعدان[٢]". و "أنا كاميرا[٣]" يرى أن إحساس الانسان بنفسه يقف حجر عثرة في سبيل إذعان الكاتب للعمل نفسه الذي ينشئه، وأن "حاجة الكاتب القصوى هى استغراقه استغراقًا كليًا في العمل الذي يقوم به، وإذعانه للفكرة، ولما يسمونه الوحي أو الإلهام[٤]".

الكتابة المسرحية والعقل الباطن

إن الموضوعية المبالغ فيها ضارة بعملية الخلق. وفي الكتابة المسرحية تستخدم أصول الصنعة الفنية– أو التكنيك– سواء أكانت أصولًا تصدر عن وعي أم عن لا وعي، استخدامًا متعاقبًا، وإن أذهل الكاتب وأدهشه أحيانًا حينما يكتشف برجوعه إلى ما كتب أنه كان يكتب عن لا وعي.

والظاهر أن العقل الباطن يعمل بطرق ثلاث محددة في تطوير المسرحية، فثمة كتاب مسرحيون يطورون قصص مسرحياتهم تطويرًا لا شعوريًا، وكتاب آخرون يحلون مشكلات عقدهم بينما يكونون مستغرقين في نومهم أو منهمكين في أعمال أخرى. وثمة عمل آخر يقوم به العقل الباطن في تطويره لشخصيات المسرحية. ومن الكتاب من يعتقدون اعتقادًا جازمًا بأنهم يطورون

---

(١) John Galsworthy. Castles in Spain. Charles Scribner's Sons. 1927. P. 207.

(٢) I Remember Mama, Bell & Candle

(٣) I Am a Camera

(٤) John Van Druten, Playwright at Work. Harper & Brothers. 1953. P. 202.

شخصياتهم وفقًا لوجهة نظر محددة بحيث تصبح الشخصية حقيقية لا شعورية تعمل وفقًا لصورة أو مثال منطقي شائق. وفي الفصل الذي يعالج الشخصية عرض أكثر تعمقًا لهذه الوظيفة التي يقوم بها العقل الباطن.

وأخيرًا هناك من الكتاب من يعتقدون أنهم ينسون ذواتهم في عملية نقل حوار المسرحية أو نسخة نسخًا حرفيًا واقعيًا (صادرًا عن الشخصيات نفسها لا عنهم) حتى إنهم ليندهشون مما كتبوا حينما يراجعون ما كتبوه آخر كل يوم مراجعة واعية. وبعض الناس يستخدمون هذا المصطلح: "الإلهام، أو الوحي". لوصف هذا المظهر من مظاهر العقل الباطن.

ولقد ميز أون ديفز تمييزًا لطيفًا بين الوحي أو الإلهام وبين التخيل حيث قال. "إني أعتقد أن بعض الرجال، وبعض النساء أيضًا، في بعض المناسبات السعيدة، يكتبون بوحي من ملقن عاطفي وألطف مما يمكن أن يوحى به عقلهم الواعي". ويقول بعد ذلك: "هذا وإن لم أخلط بين هذه العقلية التي يصنعها الذهن الخيالي المجنح وبين هذه الكلمة المفخمة[١]".

يقول ديفز إنه كان ثمة، ولن يزال هناك، نوعان من الكتاب.. الكاتب الذي يروي لنا ما يرى أو ما قرأ أو ما فكر فيه أو ما قيل له..

ثم الكاتب الذي يكون ذهنه صورة من هذا "المبدع العتيق الذي يؤلف صورًا صغيرة ذهنية دون أن يبذل في سبيل ذلك أي مجهود واع". ومعظم الكتاب المسرحيين يضعون أنفسهم تحت النمط الثاني من هذا التصنيف.

وقد وضع ديفز فارقًا آخر فوق هذا بين هذين الصنفين من الكتاب، وذلك حيث يقول: "إن هذا الكتاب يستعمل الملاحظة المدربة، في حين أن للآخر موهبة الخلق التلقائي".

وقد وضع "كليفورد أودتس **C. Odets**" هذا الفارق نفسه بين هذين الصنفين من الكتاب كما فعل ديفز ، وذلك حيث يقول: في الحالة الأولى يجلس الكاتب لكي يصطنع "يفبرك" أي يلفق بدون أي مشاركة شخصية من ناحيته وبدون أي ارتباط داخلي بالمادة التي بين يديه إنه يروي لنا حادثًا موضوعيًا... أو يصنع لنا "طاقة" من القماش، أو يقوم بعملية فنية أو ما شئت فسم العل الذي يقوم به... إلا أن الذي يقوم به ليس إلا عملية: اصطناع "فبركة" ويقول ديفز عن النمط الثاني من الكتاب: "إنه بنفس هذا الإدراك الفني للوسيط الكتابي الذي يكتب

---

[١] أون ديفز في كتابه المذكور آنفًا ص ١٥٦ – ٥٧

به يبدأ دائمًا بالمقدمة المنطقية التي يعبر بها عن حالة شخصية من حالات الوجود. والاصطناع "الفبركة"، وأرجو ألا تسيء فهمي، قد تقوم على مستوى رفيع جدًا من الملاحظة والصياغة الفنية والجدارة. إلا أن النوع الثاني من الكتابة، في راي؛ هو الذي يستحق أن نطلق عليه هاتين اللفظتين المخيفتين: "الخلق" و"الفن". ويرى أودتس أن الكاتب الملفق– أي الذي يصطنع "يفبرك" هو الذي "يقوم ذوقه الموضوعي وعقله الواعي بكل شيء، وأما الكاتب المبدع الخلاق فلا يكون عقله الواعي إلا مرشدًا ومعدلًا أو حافظًا للنظام[١]".

ويروي ديفز في ترجمته لنفسه فيقول إنه كان يرى في مناسبات كثيرة خط قصة مسرحية كاملة منشورًا أمامه في لمحه خاطفة، في حين أنه– على مدى ما يصل إليه علمه– لم يكن يفكر قط في شيء من هذا القبيل. "وإنني أراهن أن في استطاعتي أن أغمض عيني ثم أهز رأسي وأنظر إلى فوق ثم أروي قصة لم يسبق لي فيما يمكن أن يخطو ببالي أن فكرت فيها من قبل".

ويعترف جيمس. م. باري أنه كثيرًا ما كان يفقد نفسه في المسرحية التي يكتبها، وأن قناع الوهم كان ينجاب عن عينيه أحيانًا في أسى عندما ينتهي من كتابة المسرحية ثم يأخذ في قراءتها "في هدوء وطمأنينة".

وقد حاول ديفز تحليل هذه العملية قائلًا: "إن الذي يحدث في الواقع هو أنه في أثناء الأسابيع التي تمضي وأنت تحمل ذلك العبء الذي يجيء ويروح في رأسك، يكون العقل الباطن هو الذي ينهض بالجزء الأكبر من عملك نيابة عنك، وعندما تشرع في كتابة المسرحية وتأتي على آخرها سيذهلك أن تقرأ ما خطته يدك".

وتعترف "إدنا فربر **Edna Ferber**" هى أيضًا بما يخامرها من ذلك الإحساس الغريب... إحساسها بكتابة سطر أو فقرة أو صفحة عن شيء ليس لديها عنه سابق معرفة حقيقية أو خبرة فعلية. وهذه السيدة القصاصة والكاتبة المسرحية تنظر إلى الكاتب في ضوء غريب، وهى تقول "إن الكاتب نفسه ليس إلا أنبوبة اختبار.. إنبيق ومصباح تخلط فيه المواد الكيمائية ثم تبرز منه وقد أخذت الأشكال والصور المطلوبة. أما أنه يجب أن يكون هو نفسه مادة التجربة وموضوعها فيبدو لي أن ذلك أقرب إلى حالة الحشرة الغريبة التي تأكل نفسها لتتغذى[٢]".

---

(١) من مقال في النيويورك تيمز ٢٢ إبريل سنة ١٩٥١

(٢) **Edna Ferber, A Peculiar Treasure; Garden City blishing Company: 1940 p. 4**

والفنان من أجل هذا يأخذ الحياة كما يجدها.. فهو يلاحظها، ويتضمنها، ويختزنها، وبعد ذلك يخلق من مخزنه ما يشاء وفقًا لمزاجه وجبلته.

والسمة أو الصفة المميزة التي تسم عمل كل كاتب وتدل على أنه من نتاجه هو بالذات تعرف في دنيا الأدب باسم: "الأسلوب" وهذا الجوهر المميز، أو الأسلوب، هو شيء ما، لا يستطيع الكاتب أن يعمل عن وعي للحصول عليه. وفي هذا يقول جون جو لسور ذي: "إن الإنسان قد يكون له عدد كبير جدًا من الأمزجة، لكنه لا يملك إلا روحًا واحدًا، وهو ينقل لنا هذا الروح بطريقة حاذقة لا شعورية في جميع أعماله. والفنان الحقيقي لا يتوقع، وعلى التحقيق لا يستطيع، أن يضبط الخاطر الذي سوف يحرك مخه وقلبه ويده أو أن يتحكم فيه، بل هو لا يستطيع أن يقول لنا شيئًا عما يدفعه إلى العمل بالضبط[(١)]". وفي ذلك يقول جون ڤان دروتن: "إن عملية الكتابة كلها عملية غريبة غامضة لا يدرى الانسان من أي معين تنبع".

والنتيجة المحتومة على ضوء ما تقدم هى أن معظم المجهود الذي يقوم به الكاتب في كتابة مسرحيته إنما يتم لا شعوريًا. ولقد بلغ من إيمان ديڤز بذلك أنه استخدم طريقة لتشجيع استعمال عقله الباطن، فكانت قاعدته التي يأخذ نفسه بها وهو يكتب إحدى مسرحياته أن يسترجع قصة المسرحية بتمامها في ذهنه قبل أن يأوى إلى فراشه، وكان يشعر– عندما يهب من نومه– بأن النقاط التي كانت مبهمة وغامضة في الليلة الماضية قد أصبحت اليوم جلية واضحة. ويقول ديڤز: "لقد وجدت أن الجزء من ذهني الذي ظل يعمل بينما كنت مستغرقًا في نومي كان يساعدني على القيام بدفع الإيجار".

ويستنتج ڤان دروتن من ذلك أن خير ما يكتبه الكاتب يبدو أنه يصل إلى حد المفاجآت المدهشة في نظر المؤلف الذي يستطيع أن يتوقف ليسائل نفسه: "والآن كيف كتبت هذا الذي كتبت؟" ويعلل ڤان دروتن ذلك فيقول إن الخاطر كله، أو الدافع بتمامه إنما يأتي من نبع ما.. نبع مجهول ولا يدري أحد كنهه.. مختف في كيان الانسان... مستوى آخر من مستويات الشعور، "شيء قهري لا يفهمه المرء ولا يدري من أين يجيء".

أما هذا المستوى من مستويات الشعور الذي يخلق منه الكاتب المسرحي فيقول دروتن:

---

(١) John Galsworthy: "Some Platitudes Concerning ma" The Inn of Tranquility, Charles Scribner's 1912. P. 197.

"إن الانسان لا يخلق حين يخلق إلا من عقله الباطن".

وسئل موم عما إذا كان قد شعر مرة بأن عقله الباطن يلعب دورًا مهمًا في كتاباته الخلاقة؟ فأجاب بما ينبئ عن وجود علاقة مهمة متبادلة بين العمليات الشعورية والعمليات اللاشعورية عندما يكون مستغرقًا في كتابة إحدى مسرحياته. يقول موم: "أجل.. لقد مررت بتلك التجربة كما مر بها كتاب كثيرون. تجربة إعادة قراءة ما كتبت، ثم تساؤلي متعجبًا: يا الله! كيف كتبت هذا؟! وإني لأزعم أن أحسن ما يكتبه الانسان إنما يقوم به عقله الباطن... وما دامت الكتابة الأصيلة تنثال في تدفق فأنا أحاول أن أدع عقلي الباطن ينثال دون أن يعوقه عائق. وعندما تنتهي القصة أعود أدراجي، ويضطلع عقلي (الواعي) بالعبء... فأكتب.. وأعيد كتابة ما كتبت[١]".

إن الإنتاج المتعاقب نتيجة للفورات اللاشعورية التي تجود بها ملكة الخلق الملهمة والتأمل الواعي في الشيء الذي كتبه الكاتب ربما بدا أنه أحسن الأمثلة المعقولة التي على الكاتب أن يحتذيها وينسج على منوالها.

واستخدام التبصر أو التأمل اللاشعوري والتأمل الشعوري في بناء عقدة المسرحية وفي تطوير الشخصيات كان من الأمور التي سبقت الإشارة إليها بوضوح فيما تقدم. على أن الأوان قد آن لكي نعود إلى ما تضمنته الصفحات السالفة من أن الحوار يكتب في كثير من الأحيان في لحظات يتنزل فيها الوحي والإلهام على الكاتب، وذلك منذ كان الحوار هو الذي يسجل لنا المسرحية بالفعل على صفحات الورق.

إن الذي سوف تقوله إحدى الشخصيات في موقف بعينه من المواقف وتحت ظرف بعينه من الظروف يبدو أنه يومض في خاطر الكاتب كالبرق وهو يكتبه. وقد انتهينا في الفصل الذي خصصناه للكلام عن الشخصية إلى أن السهولة التي يجد بها الكاتب المسرحي الجملة الصالحة أو المناسبة إنما تتوقف على درجة ما يتصور به الكاتب شخصيته تصورًا ناجحًا.. الأمر الذي هو، أكثر من هذا، مسألة تطوير واع للشخصية، سواء أتم ذلك شعوريًا أم لا شعوريًا.

وكان چورچ. م. كوهان يميل إلى الإشارة إلى عملية وضع الكلمات في فم الشخصية المسرحية كما لو كان الكلام شيئًا ما "يجري في دم الكاتب، وليس يجري في معجمه". وكان ديڤز

---

(١) Harry Gilroy. How to Write- By Maugham. New York Magazine. January 23. 1949. P. 10.

يفضل الربط بين حواره وبين ما تتخيله السليقة المسرحية واستخدام اللاشعور. وكان يقول في ذلك: "إن الانسان قد يتعلم الكثير عما لا يصح أن يكتبه، وقد يتعلم الكثير عن الأسلوب الأدبي والذوق الأدبي، وقد يتعلم الكثير من حيل البناء المسرحي، لكني أشك في أن أي إنسان محروم من الشعور الغريزي الذي يتميز به الكاتب المسرحي الموهوب والذي يولد بالفطرة كاتبًا مسرحيًا، يستطيع أن يتعلم توقيت خطبة من الخطب أو حديث من الاحاديث، أو أن يحكم ذروة مسرحية، وبدون هذا يكون كل ما عداه عديم الجدوى[1]".

لقد استقصينا في هذا الفصل الآراء الغامضة التي تدور حول السليقة المسرحية وحول عملية الإبداع والخلق. وقد وصلنا فيه إلى وجود علاقة محددة بين مستويات ملكة الخلق الشعورية واللاشعورية. والعقل الإنساني، بتركيبه الذي فطره الله عليه، يبدع عادة بطريقة الفورات المتعاقبة التي تداول بين ملكة الخلق الذاتية والاستذكار الموضوعي. وتلخيصًا لهذا كله، نضع بين أيدي القراء البيان التالي الذي نقتطفه من فصل لجون جو لسور ذي بعنوان "خلق الشخصية في الأدب" لما عسى أن يوضحه لنا ذلك، وبطريقة أفضل، دون كل العوامل التي ناقشناها هنا:

"إن ما تلمسه من حيوية وحرية في خلق الكاتب المسرحي لشخصياته مصدره عادة العقل الباطن الذي يمد العقل الواعي بطريقة غريزية بالمادة لتي يحتاج إليها. وإذا أنا حاولت تصور هذه العملية فأرجو أن تغفر لي حديثي الشخصي الذي أتحدث فيه عن نفسي إلى حين.. فأنا مثلًا أستلقى صباحًا في كرسي وقد وضعت نشافة على ركبتي، وآخر الكلمات أو الأفعال التي قامت بها إحدى الشخصيات مسجلة بالمداد أمام عيني، وها هو ذا القلم بين أناملي، والغليون– أو البيبة– بين شفتي.. وليس شيء مطلقًا في رأسي. غير أني أجلس غير حافل ولا مهتم، بل غير متوقع شيئًا.. بل لا يراودني أي أمل في أي شيء. ثم ألقي نظرة على آخر ما كتبت.. الصفحات الأخيرة... وبالتدريج يبدو ذهني وكأنه يترك الكرسي ليكون حيث تكون الشخصية... إلى حيث تفعل أو تتكلم... وإحدى رجليها مرفوعة، منتظرة أن تهبط إلى أسفل.. وشفتاها منفرجتان، متأهبة لأن تقول شيئًا. وفجأة يكتب قلمي مذكرة بحركة أو ملاحظة، ثم إذا هو يكتب شيئًا آخر غير هذا.. ثم شيئًا ثالثًا ورابعًا.. وهو يمضي في هذا وذاك متلكئًا مترددًا ربما ساعة أو ساعتين. فإذا

---

[1] Davis. Op. cit. p. 99

أعدت قراءة هذا لأري نتيجة ما كتبت أدهشني ما يبدو من أنه ينبع مما خططته من قبل، وما يبدو من أنه يمهد لشيء ما يأتي في المستقبل. وهذه الصفحات التي تزيد في نسيج الشخصية– أو قل في سياقها– إنما جاءت من مخزن العقل الباطن استجابة لطلب عقل الإنسان الواعي..

هذا العقل الإداري الموجه، وفي خدمة الصلاة المنجية للمشروع الذي يقوم به الكاتب.. وأقول هذه العبارة بأوسع ما تحمله من معان. على أن خلق الشخصية، هذا الخلق الطليق اللاشعوري يسير هكذا، وإلى الأبد، بهدى مما لعلنا نحسن غاية الإحسان إذا سميناه "السليقة الزاجلة[١]" وبالأحرى التي تشبه الحمام الزاجل في عودته بالرسائل إلى موطنه"

تذييل

ولما كان إحراز السليقة المسرحية يمثل هذا القدر الكبير من الأهمية للكاتب المسرحي الناجح، فإن من الأمور البديهية أن يسائل الكاتب الطموح نفسه عما إذا كان حاصلًا عليها، وعما إذا كان يستطيع أن يتعلم كتابة مسرحيات جيدة؟

وللإجابة عن ذلك نقول إنه ليس ثمة مقياس قاطع يمكن أن يتكهن لنا عن طاقة الكاتب المسرحية. والذي يستطيعه فقط هو اكتشاف مقدرته الغريزية بدفعها إلى أقصى غاياتها. وأولئك الكتاب الذين يشعرون بأنهم مجبرون على التعبير عن ذوات أنفسهم بطرق مسرحية، ربما يكونون مالكين للسليقة المسرحية. ومن المحقق أنهم لن يعرفوا هذا على الإطلاق إلا إذا حاولوا كتابة المسرحيات.

ولما كانت محاولة الإنسان اكتشاف مقدرته على الكتابة المسرحية ليست إلا فترة يتحسس الكاتب فيها نفسه، أو فترة اكتشاف لها، فهل لا يكون من المنطقي أن منهجًا في الكتابة المسرحية يمكن أن يزود الكاتب إلى حد ما بهذا الهاتف الداخلي الذي لا غناء عنه لكي يختبر قوة ميله الفطري إلى هذا النوع من الكتابة؟ والكاتب الطموح إذا أخضع نفسه للنظام والإرشاد اللازمين لاكتشاف العناصر الأساسية لعملية الكتابة المسرحية اكتشافًا كاملًا، قد لا يلبث أن يكتشف لنفسه الجوابين الصحيحين لهذين السؤالين: "هل أمتلك هذه السليقة المسرحية؟ هل أستطيع أن أتعلم كتابة مسرحيات جيدة؟".

---

[١] John Galsworthy. "Creation of Character in Literature," Candelabra, Charles Scribner's Sons; 1933 pp. 305- 306.

الفصل الرابع

تطوير القدرة على الكتابة المسرحية

الكتاب المسرحيون يولدون ويصنعون. ونحن نتساءل: إذا لم يكن ثمة شيء يمكن أن يغير ميلاد الإنسان– وبالأحرى فطرته التي فطره الله عليها– فماذا يمكن عمله لتنمية مقدرته على الكتابة المسرحية وتطويرها؟ وإلى أي حد من القلة والكثرة يجب أن يكون إلمامه بمذخورات الأدب المسرحي؟ وبأي مقدار، عظيمًا ضخمًا كان هذا المقدار أو محدودًا محصورًا، يجب أن تكون معرفته بالأوساط أو المجالات المختلفة التي سوف يكتب لها يومًا من الأيام؟ وأي ألوان من السعي أو النشاط يمكن أن تشحذ وتعمق سليقته المسرحية ليكتب مسرحيات ناجحة مستوية البناء؟

القيم التي نحصل عليها من دراستنا للمسرحيات

إن المعرفة الواسعة لما يقصد الإنسان أن يخلقه يجب أن تفوق غيرها من المحاولات الجدية جميعًا في عملية الخلق. ومهندس آلات النقل لا يكاد يحاول تصميم نموذج جديد لإحدى السيارات دون أن يكون ملمًا أساسًا بالنماذج السابقة التي أدت إلى ما يدور بخلده من فكرة ذلك النموذج، والتي تجعل تنفيذها شيئًا ممكنًا. وهذه هى الحالة مع الكاتب المسرحي الذي لا يمكن أن يحاول كتابة التمثيليات مالم يكن على دراية بجانب على الأقل مما تزخر به كنوز المؤلفات المسرحية التي تراكمت بعضها فوق بعض خلال الألفين من السنين الماضيات أو تزيد.

وقبل أن نسبر غور القيم التي نحصل عليها من فحصنا للمسرحيات يحسن أن نستعرض طريقتين معينتين يحصلون بهما على المهارة اللازمة للكتابة المسرحية، وذلك كما يستعملهما كاتبان ناجحان من الكتاب الأمريكيين المعاصرين.؟ وكل من الطريقتين تنطوي ضمنًا على دراسة المسرحيات.

فالكاتب تشاننج پوللوك يعرض لنا في ترجمته لنفسه، والتي سبق أن أشرنا إليها، طريقة لم يفتأ يزكيها ويوصى بها في محاضراته عن التأليف المسرحي والتي ألقاها في عدد كبير من الجامعات. لقد كان پوللوك يفضل أن يقرأ روائع مسرحية معترفًا بها، ثم يعطي نفسه مهلة كافية لأن ينسى

بعدها كل شيء عن هذه الروائع أللهم إلا خلاصة عن عقدة كل مسرحية. وكان يشرع بعد ذلك في كتابة سيناريو القصة المسرحية، كما لو كان هو الذي كتبها. ثم يشرع أخيرًا في عقد مقارنة بين العمل الذي قام به وبين المسرحية الأصلية، وكان الذي يعني به أكبر العناية في هذه المقارنة هو ما إذا كان رسمه لأي من شخصيات المسرحية رسمًا سطحيًا؟ وما إذا كان أحد المشاهد لا يتمشى مع سياق المسرحية؟ وكان پوللوك يعقب على ذلك فيقول إن مجموع ما صنعه من ذلك يبلغ حوالي مائتي سيناريو– وهذا منهج في التأليف المسرحي يملأ حوالي سبعة آلاف صفحة.

أما "جورج برود هرست G. Broad Hurst" فقد علم نفسه فن بناء المسرحية بطريقة تشبه طريقة پوللوك، وتقوم على المقارنة بين مسرحيته هو بالذات وبين مسرحية من المسرحيات الناجحة. وكان الفرق الأساسي بين الطريقتين ينحصر في أن برود هرست لم يكن يقرأ المسرحية الناجحة ابتداء أول الأمر، بل كان يكتفي بمشاهدة جزء منها فقط بعد أن يتم إخراجها، ثم يحاول بعد ذلك أن يلتقط بخياله حبل القصة ثم يطور المسرحية بعد هذا إلى نتيجتها المنطقية. وكان برود هرست يزعم أن هذه الطريقة كانت تساعده في تعويضه عن معرفته الناقصة بفن بناء المسرحية. وتوضيحًا لطريقته هذه يقول: "لما كنت أنكر قراءة جميع الملاحظات ومقالات النقد التي يوجهها الكتاب إلى المسرحية قبل أن أشهدها، وهي الملاحظات ومقالات النقد التي كان يمكنني بها أن ألتقط حبل القصة، كنت أفضل أن أحضر الحفلة الافتتاحية لكل مسرحية وأجلس في أعلى "التياترو"، ثم أشهد الفصل الأول فقط، وبعد ذلك أنصرف إلى منزلي لأستنتج لنفسي ما أظنه التطور الذي سوف تسير فيه عقدة المسرحية. وعندما كان هذا ينتهي كنت أذهب إلى المسرح مرة أخرى لأشهد عمل المؤلف كاملًا، ثم أقارن بينه وبين ما صنعت[١]".

ويمكننا نحن أن نستفيد من كلتا الطريقتين، طريقتي پوللوك وبرود هرست بشيء من التعديل. وذلك بوصفهما تمرينات يقوم بها طلاب التأليف المسرحي، على أن الذي يجب أن يحذره الطالب هو ألا يتعود التأثر بالكاتب الأصلي وذلك بمحاكاة فنه في التأليف المسرحي.

ويستطيع الطالب الحصول على قدر معين من المهارة من قراءاته للمسرحيات، وكثير من الكتاب المسرحيين الناجحين كانوا من قبل في مناصب لقراءة المسرحيات لمخرجي برود واي،

---

[١] George Broad hurst "Some Others and Myself," Saturday Evening Post; November 6. 1926.

وقد أتاحت لهم هذه المناصب فرصًا نادرة لفحص عدد كبير جدًا من التمثيليات التي لم يجر إخراجها بعد، وكان كثير منها يحمل كل العيوب التي يمكن أن تحكلها مسرحية جديدة.

ومما لابد منه أن تشتمل قائمة المسرحيات التي يجب أن يقرأها كل طالب من طلبة التأليف المسرحي على عدد من مسرحيات كتاب معينين من الكتاب القدامى. وهنريك إبسن له قيمته الخاصة في تعلم بناء العقدة المسرحية وتزويد الطالبي بشيء من البصيرة في معالجة الموضوعات والمباحث المعاصرة معالجة حديثة. والكتاب المسرحيون ذوو الطبائع والجبلات المتنوعة من أمثال جورج م. كوهان وكليفورد أودتس وسو مرست موم يعلقون أهمية كبيرة على دراسة إبسن. بل لقد ترجم موم مرة مسرحية "أشباح" لإبسن لا لشيء إلا لكي يتزود من فنه في الكتابة المسرحية.

وقد كان وبليام شكسبير طبعًا أستاذًا مقادرًا في فن التأليف المسرحي، ومعالجته "الوقت على منصة التمثيل" تتيح للطالب المبتدئ نموذجًا فائقًا في هذا الموضوع. وقد وجد بعض الكتاب في بعض المؤلفين المسرحيين للذلين هم من طراز بنيرو وستر ندبرج عونًا خاصًا ومثالًا محتذى. أما جون فإن دورتن فيرى أن على الطالب الذي يريد أن يكون كاتبًا مسرحيًا أن يقرأ أي تمثيلية تقع في متناول يده لأن كل تمثيلية يقرؤها سوف تزوده بقدر ما من المعرفة في هذا الباب. وقد قال "المرايس **Elmer Rice**" مرة إنه عندما كان مبتدئًا قرأ جميع المسرحيات التي كانت تصل إليها يداه، وإنه كان يذهب لمشاهدة جميع المسرحيات التي تتيسر له مشاهدتها، وكان يزيد على ذلك قائلًا: "أفلا تظن أن هذه الطريقة الوحيدة التي تعلمنا كتابة المسرحيات"؟

ومشاهدة المسرحيات ربما كانت أكثر أهمية من قراءتها– ولا سيما للكاتب المبتدئ، لأن المخطوطة المكتوبة على الآلة الكاتبة أو المطبوعة هي تمثيلية غير مكتملة، فهي مفتقرة إلى الحياة حتى يتم إخراجها. والقارئ يتحمل بعين خياله عبء تصور المسرحية مخرجه على خشبة المسرح إخراجًا كاملًا، ثم هو عرضة لأن يهتم بما لا يستحق الاهتمام به وإغفال ما هو أولى بهذا الاهتمام. ولسنا نقصد من هذا أن نصرف الطالب عن قراءة المسرحيات والاقتصار على مشاهدتها، لأننا يمكن أن نحصل على قيم بعينها من كل من القراءة والمشاهدة. والذي علينا أن نتذكره أن من الأيسر علينا بكثير ونحن نشاهد المسرحية التي تمت لها شروط الإخراج أن نرى ما هو مهم وما ليس له نصيب من الأهمية، وبخاصة ما هو مسرحي– أي درامي– وما ليس كذلك.

إن الكاتب المسرحي يستطيع بادئ ذي بدء أن يتفهم بناء العقد المسرحية وأن يأخذ فكرة

ما عن توقيت الفعل فوق المنصة من قراءة التمثيليات ومشاهدتها. ومشاهدة التمثيل تجعل الإنسان يستوعب قيمة الاقتصاد في البناء. وفي بعض التمثيليات السيئة قد يضيع علينا أحد الفصول عشر دقائق أو خمس عشرة قبل أن يكشف الجمهور علاقة هذا الفصل بالفصل السابق.

القيم التي نحصل عليها من التمثيل أو العمل في المسارح

إن القيم التي نحصل عليها من العمل في حدود البيئة المسرحية قيم واضحة ولا خفاء فيها. فالكاتب المسرحي ينتج عملًا يقصد به أن يؤدي على منصة التمثيل وأن يشاهده جمهور من النظارة، ومن ثمة كان من المنطقي أن نستنتج أن الكاتب المسرحي، شأنه في ذلك شأن غيره من أهل الحرف ومهرة الصناع، لابد له من إلمام عملي جيد بالوسيط أو المجال الذي يعمل من أجله.

والقيم الخاصة التي نحصل عليها من التمثيل أو العمل في المسرح تكشف لنا عن وجود علاقة بين فهم الكاتب المسرحي لمقتضيات المسرح وبين تطويره لمقدرته على كتابة مسرحيات ناجحة لها قيمتها فوق منصة التمثيل.

والممثل هو بالطبع هذا العامل من عمال المسرح الذين يعرفهم عامة المتفرجين أحسن معرفة، وهذا لأنه الحلقة المباشرة التي تصل بين خشبة المسرح وبين جمهوره النظارة؛ ومن الأمور العادية بالقياس إليه أن التصفيق ومظاهر الاستحسان توجه إليه هو مباشرة. ومما قد يكون له مغزاه أن عددًا كبيرًا من الكتاب المسرحيين الأمريكيين أمثال "چورج أبوت**G. Abbott**" "ودافيد بيلاسكو **D. Belasco**" "وچورج م. كوهان **G. M. Cohan**" "نويل كوارد **Noel Coward**" وفرانك كراڤن **F. Craven** "وراشيل كروثرس **Rachel Crothers**" "چورج كيلي **G. Kelly**" وكليفورد أودتس ويوجين أونيل ووينشل سميث **Winchell Smith** كانوا ممثلين قبل أن ينصرفوا إلى الكتابة المسرحية، ورب شراسة نقوم بها للتعليقات والشروح التي يصنعها عدد من أولئك الكتاب الذين كانوا ممثلين من قبل تكشف لنا عن أنهم يعزون معرفتهم بالطريقة المثلى في كتابة مسرحيات تستحق الإخراج، وتمثيليات يمكن أن يجرى تمثيلها إلى التجارب والخبرة التي اكتسبوها من التمثيل، وفضلًا عن هذا فقد كان پنيرو– ذلك الأستاذ المتمكن في فن بناء المسرحية– ممثلًا.. ثم من ذا الذي يستطيع على الإطلاق أن يتفوق على تمثيليات ويليام شكسبير.. الممثل؟

إن من النادر أن نجد شخصًا قام بالتمثيل هو نفسه ثم يكتب حوارًا غير صالح للتمثيل..

حوارًا يأبى أن يجرى على ألسنة الممثلين، أو يشف عن أن كاتبه كاتب مبتدئ، وقد كتب "ج. هارتلي مانرز **J. H. Manners**" يقول: "إن هناك حدًا معينًا لا يكون من السلامة أن تتعداه في الاسترسال في الكلام فوق منصة التمثيل، والممثل يعرف ماذا يكون هذا الحد بغريزته المكتسبة– والكاتب المسرحي يجب أن يعرف ذلك الحد أيضًا إذا أراد أن يكون كاتبًا له تأثيره وله فاعليته(١)".

على أن ثمة بعض الخطر الذي ينجم عن انخراط الكاتب المسرحي الذي لا يزال في دور الطلب انخراطًا كليًا في الوسط المسرحي؛ إذ أن مخالطة مثل هذا الكاتب الناشئ مخالطة شديدة للعاملين في المسرح وفي أثناء قيامهم بالعمل فيه قد تؤدي أحيانًا إلى معرفته للحيل المسرحية المبتذلة. وخير من هذا بكثير للكاتب الطموح أن يستكثر من الأصدقاء المسرحيين خارج حدود المسرح، كما يجدر به أن ينمي شخصيته المسرحية ذاتها وفقًا لأصول واقعية سليمة. وهذا هو موم يقول في ذلك: "إن الدراسة والملاحظة والصداقات، ثم الأسفار، سوف تمد الكاتب بما لابد منه في هذا الصدد... ولنذكر دائمًا أن شخصية الكاتب هى التي عليها المعول". وموم– وإن كان يبدي بعض التحفظات بصدد اتصال الكاتب المسرحي اتصالًا وثيقًا بالعاملين في المسرح– إلا أنه يعتقد أن المكان الوحيد الذي يتعلم منه هذا الكاتب أصول الكتابة المسرحية هو المسرح نفسه، وأنه مما يلزمه مثلًا، ويجب أن يحرص عليه، مشاهدته التدريبات المسرحية في أثناء إخراج التمثيليات فالكاتب المسرحي من مشاهدته للمخرج يستطيع أن يتبين أي المواقف المسرحية هى المواقف الناجحة، وأي أنواع الحوار هو النوع المؤثر الفعال "وتشارلز كلين **Oh. Klein**" هو أيضًا يوصي الكاتب المسرحي الذي لا يزال في دور الطلب ويحضه على حضور التدريبات على المسرحيات في أثناء إخراجها. وهو يقول في ذلك: "إنه لمن المذهل كيف أن التمثيلية تستطيع أن تحتمل هذه العمليات الجراحية المتوالية، مثل القطع والحذف وربط الأطراف والنهايات السائبة المفككة بعضها ببعض". على أن العملية ربما تكون عملية مؤلمة أشد ما يكون الإيلام لنفسية الكاتب الذي كتب المسرحية التي يتولاها المخرج بمبضعه على هذا النحو، وبالرغم من ذاك فالطالب سوف يتعلم شيئًا ما من فن التأليف المسرحي وهو يشاهد ما يجرى.

وقد تساءل دافيد بيلاسكو مرة هذا السؤال المحير: "إذا كان تحقيق السهولة واليسر في التأليف المسرحي يحتاج إلى الكثير الجم من إلمام الكاتب المسرحي بالأصول التي تضمن لشباك

---

(١) **New York Press. December 7. 1913.**

التذاكر إيرادًا ضخمًا... مثال ذلك ما يغري المتفرجين ويجتذبهم إلى هذا الشباك لشراء تذاكرهم، فلماذا إذن لا تنشأ المدارس التي تعلم الكتاب أسرار هذه الأصول؟" بل هناك هذه المدارس بالفعل.. إنها المسارح نفسها.. وبيلاسكو يؤمن بما يؤمن به غيره من أن الكتاب المسرحيين يجب أن يكونوا ممن تمت لهم الخبرة والدربة الطويلة داخل جدران المسارح قبل أن يكونوا كتابًا مسرحيين.

إن المسرحية هى فن التعبير الذي يجب أن يعني فيها بكثير من التقاليد والمصطلحات الآلية المعقدة قبل أن تصبح الصورة، أو الفكرة، التي يرمي إليها الفنان، صورة أو فكرة مفهومة وواضحة. ومن الضروري لكي يألف الكاتب هذه التقاليد وتلك المصطلحات الآلية أن يعمل في المسرح نفسه فترة ما من الزمان. وقد أبدى أوجستس توماس قدرًا كبيرًا من فهمه العميق للمسرح وتقاليده حينما قال: "إنني أتكلم بلغة المسرح، إنني من المسرح، ولقد فعلت كل شيء وأنا في المسرح أللهم إلا تشغيل الإضاءة.

لقد عملت دليلًا لإرشاد المتفرجين إلى مقاعدهم من الصالة وإلى أعلى التياترو.

لقد قمت ببيع التذاكر وبتسلمها عند الباب، كما كنت أقوم بتغيير المناظر، ولقد كتبت المسرحيات وأخرجت المسرحيات، كما قمت بالتمثيل فيها[١]".

إن قراء المسرحيات والوكلاء المسرحيين الذين يتقدم إليهم المؤلفون بمسرحياتهم للنظر في إمكان تمثيلها يغرقون كل سنة في مدينة نيويورك في فيض ضخم من المخطوطات المسرحية. وقد كان معظم هذا المحصول السنوي سيئًا ولا قيمة له في نظر الذين يعهد إليهم بتقديرها والحكم عليها. وقد كان السبب في ضعف كل مخطوطة أو تفاهتها في معظم الحالات تقريبًا يرجع إلى ما يفتقر إليه الكاتب من الخبرة المسرحية، ومن ثمة تصبح محاولته في مجال الكتابة المسرحية أشبه بما كانت عليه الأرض في أول نشأتها شيئًا بلا شكل وبلا صورة.

الصحافة بوصفها ميدانًا للتدريب على الكتابة للمسرح

إن نظرة إلى كتاب برود واي المسرحيين الناجحين في القرن العشرين يمكن أن تكشف لنا عن نقطة مهمة، ذلك أن عددًا كبيرًا منهم قد تدرب في مطلع حياته العملية بالعمل في الصحافة.

وأمثال هؤلاء الكتاب المسرحيين الأمريكيين المشهورين الذين هم من قبيل ماكسويل

---

(١) **W. A. Davenport, Augustus Thomas- From Mizzoura, World's Work, May, 1923, p. 81.**

آندرسون[١] وس. ن. بهرمان[٢]، وجورج برود هرست[٣] ومارك كوناللي[٤] وإدنا فربر[٥]، وچيمس فوربس[٦] وجولس جودمان [٧] وبن هشت[٨] وليليان هلمان[٩] وآڤري هوپوود[١٠]وچورچ كيرفمان[١١] وتشارلز ماك آرثر[١٢] ووديلارد ماك[١٣] وروا كوبر مجريو[١٤] وماكس مارسن[١٥] ويوجين أونيل[١٦] وتشاننج بوللوك[١٧] وروبرت شرود[١٨] وأوجستس توماس[١٩].. كانوا من رجال الصحافة العاملين المشهورين بالدؤوب يومًا ما في حياتهم العملية...

ويصدق هذا أيضًا على عدد من الكتاب المسرحيين الإنجليز، أمثال: چيمس. م. باري وأ. أ. ملن وچورچ برناردشو ممن كانوا يكتبون أعمدة في الصفحات اليومية اللندنية.

ولقد يكون من العسير أن نتبين كيف أن الخبرة الصحفية تؤهل الكاتب المسرحي لعمله في الكتابة للمسرح. على أن دراستنا للأقوال والأحاديث التي يدلى بها بعض هؤلاء الكتاب ممن

---

(١) (1959 – 1888) Maxwell Anderson

(٢) (- 1893) S. N. Behrman

(٣) (1952 – 1866) G. Broad hurst

(٤) (- 1891) Marc Connelly

(٥) (- 1887) Edna Ferber

(٦) (1938 – 1871) James Forbes

(٧) (1893 – 1876) Jules Goodman

(٨) (- 1894) Ben Hecht

(٩) (1928 – 1882) Lillian Hellman

(١٠) (- 1905) Avery Hopwood

(١١) (- 1889) George S. Kaufman

(١٢) (1956 – 1895) Charles MacArthur

(١٣) (-) Willard Mack

(١٤) (-) Roi Cooper Megrue

(١٥) (- 1879) Max Marcin

(١٦) (1953 – 1888) Eugene O’Neill

(١٧) 947 – 1880) Channing Pollock

(١٨) (1955 – 1896) Robert E. Sherwood

(١٩) (1934 – 1859) Augustus Thomas

اشتغلوا الصحافة من قبل تكشف لنا عن قيم خمس صريحة من القيم التي يشعرون بأنها أسهمت في نجاحهم بوصفهم كتابًا مسرحيين.

فأولى هذه القيم أن مؤلف المستقبل بتعلمه ما للخبر من قيمة بوصفه مخبرًا صحفيًا يشحذ فهمه لقيمة المشاهد التي ترتبط بالخبر. وها هو أوجستس توماس الذي عمل في صحافة سانت لويس وكانساس سيتي ونيويورك قبل أن يتفرغ للتأليف المسرحي وقبل أن يكتب لنا هذه المسرحيات الناجحة القوية مثل: الساعة الساحرة[١] وأريزونا[٢] والرأس النحاسي[٣] يذهب إلى أن موقف الذروة في أي مسرحية من المسرحيات يمكن أن يكون بصفة ما تكاد تكون دائمًا قصة من قصص الصفحة الأولى في جريدة من الجرائد".

ويعتقد ماكس مارسن أن "أي صحفي مخلص لعمله، وممن أوتوا الموهبة الصحفية الأصلية، يكون قادرًا ولابد على كتابة التمثيلية الجيدة" وهو يذهب إلى أن كتابة قصة صحفية تتفاوت في أوجه الشبه بينها وبين كتابة رواية تمثيلية: فأنت تتخير الموضوع أو الشيء المسرحي أو "الدرامي" أولًا، وبعد ذلك لا يكون أمامك إلا عملية حذف وبتر. ويرى آخرون أن الكتاب المسرحيين الذين كانوا صحفيين من قبل قد تمت لهم المرانة على تنخل القصة ثم المبادرة إلى كتابتها كتابة جذابة لوذعيه.

وثانية هذه القيم أن المخبر الصحفي ينمي في أذنه الإحساس بالحوار الجيد ويتعلم كيف يكتب اللغة الجيدة المعبرة الملائمة لكل شخصية من شخصياته، وذلك من خلال خبرته التي اكتسبها في مقابلاته وأحاديثه مع من يلقاهم– وتؤكد لنا الكاتبة إدنا فربر مؤلفة مسرحية "باب المنصة **Stage Door**" وتمثيليات كثيرة أخرى بالاشتراك مع الكاتب المسرحي والصحفي السابق جورج س. كوفمان هذه القيمة العظيمة التي اكتسبتها في سنيها الأولى من عملها كمخبرة صحفية.

ويعترف ويلارد ماك هو أيضًا بأن المعرفة التي اكتسبها من مقابلاته وأحاديثه مع الناس كانت بمثابة الآلة التي شق بها طريقه إلى الكتابة المسرحية.

وقد تحدث ماك مرة فقال: "لقد عملت في إحدى الصحف مخبرًا "بوليسيا"، وهذا هو

---

(١) **The Witching Hour**

(٢) **Arizona**

(٣) **The Copperhead**

الذي علمني كيف يفكر النصابون والغشاشون. وقد عملت فترة ممثلًا حيث لمست ضعفًا في إحدى التمثيليات وقد أدركت أن معظم الضعف آت من ناحية اللغة، ومن ثم قلت للمخرج: "إن الناس لا يتكلمون على هذا المنوال، وأنا لا أشك في أنك تعرف كيف يتكلمون، وقد أعدت حوار المسرحية، وشرعت بعد هذا في كتابة المسرحيات، وقد كتبت حتى الآن اثنتين وستين مسرحية".

والذي صرح به ماك هنا يقرر قيمة ثالثة تعود على الكاتب المسرحي من اشتغاله مخبرًا صحفيًا.. وتلك هي القدرة على رسم شخصيات يستخلصها من الحياة. فالمخبر في عمله اليومي يلقي أناسًا من جميع مناحي الحياة ومن جميع المستويات الاقتصادية. ومهن قليلة هي التي تساعد الإنسان على الاختلاط بأفراد الطبقات العليا الاقتصادية حينا وبمن يعانون الضيق والأزمات الاقتصادية، أحيانًا، أما الصحفي فيتيسر له ذلك، بل هو يلقي هؤلاء، وأولئك بالفعل، وذلك أنه "يتمتع بمناعة اجتماعية غريبة" إذا صح هذا التعبير. فالناس من كل الطبقات يهشون له ويرحبون بلقائه. ويفتحون له أبوابهم على مصاريعها، وإن كانوا يلتزمون جانب الصمت والكتمان عادة إزاء كل غريب. وقد زاد مارسن هذه القيمة وضوحًا حيث قال: "إن الذي يعمل في الصحافة يحصل كثيرًا عن الحياة من خلال عمله اليومي... فهو يعرف كيف ينفعل الناس ويتأثرون بفعل الشدائد الضخمة.. وهذه هي المادة المسرحية الفعالة، وبالأخرى "المادة الدرامية".

أما رابعة هذه القيم فهي أن الإخبار الصحفي يمد الكاتب المسرحي بالإلمام بالمواقف التي تصنع منها المسرحيات، وفي هذا يقول مارسن: "لقد بدأت حياتي العملية بالاشتغال بالصحافة، وذلك كما فعل كثير من الكتاب المسرحيين. وقد كانت الخبرة التي اكتسبتها من عملي بالإخبار الصحفي قيمة ثمينة ولا تقدر بثمن في عملي بالكتابة المسرحية، فلقد وضعت بين يدي ذخيرة لا تفنى من المادة الخام التي لم تصقل والي كنت أشكل منها مسرحياتي"[١].

وخامسة هذه القيم أن العمل في إدارة صحيفة تحت ضغط الظروف القتالة يتطلب من المخبر قدرًا عظيمًا من التركيز. إنه يجب أن يكون مقتدرًا على تجنب العناصر أو الأشياء الخارجة عن الموضوع في أثناء الكتابة، وفي هذا يقول أوجستس توماس في ترجمته لحياته، وبعد أن يصف

---

[١] **Max Marcin How I Sold My Plays; theatre Magazine, November 1916, p. 268.**

لنا مستشفى المجاذيب الذي هو العمل بالصحافة ناسبًا إليه ما اكتسبه من خصلة التركيز التي كان يتميز بها في مسرحياته: "لقد كنت أجدني في أكثر من مرة منذ ذلك الوقت ألهج بالحمد وأنا أشارك في أحد التدريبات بالملابس، وما يصحب هذه التدريبات من هرج ومرج، على ما توافر لي من هذا القدر الكبير من حسن السيطرة على النفس، وذلك التركيز الذي كان يساعدني على تلفيق مشهد مسرحي فج وأنا جالس إلى حامل من حوامل النوتة الموسيقية"[١].

ويلخص سومرست موم، هذا القصاص والكاتب المسرحي الذي لم يكن يومًا ما من رجال الصحافة.. يلخص العلاقة التي تربط بين التأليف المسرحي وبين العمل الصحفي، وذلك في كتابه: **The Summing Up**

فيقول: "إن الكاتب المسرحي والكاتب الصحفي يفتقران إلى مواهب متشابهة.. يفتقران إلى تلك العين اللماحة، التي لا تغيب عنها القصة الجيدة، وإلى نقطة البداية الجذابة التي يشرعان منها في السرد، ثم إلى تلك الطريقة الفياضة بالقوة والرشاقة والحياة فيما يكتبان".

قيمة كتب الأصول وأثر المقالات والرسائل في كتابة المسرحية

لقد يكون من باب الحدس والتخمين في كتاب موضوعه عملية الكتابة المسرحية التعرض لتقدير القيم التي يمكن الحصول عليها من أمثال تلك الكتب والبحوث التي يؤلفها المؤلفون عن المسرحية. والحقيقة أنه ليس من كتب الأصول– أو الكتب المقررة الدراسية– كتاب يمكن أن يقدم لك طريقة لكتابة المسرحية من تلك الطرق التي تقول لك: "اصنع هذا بنفسك". على أنه من الممكن للطالب إذا استخدم كتابًا دراسيًا مقررًا حسن المادة، بالإضافة إلى غيره من الكتب التي يهتم فيها مؤلفوها أكثر ما يهتمون بالنواحي العملية، أن ينتفع بذلك ويجنى من ورائه الخير.

وليس معنى هذا أننا ننتقص من قيمة هذه الكتب المقررة، أو أننا نزكيها، ولكن مهما تكن القيم التي يمكن الحصول عليها من أي كتاب يعالج فنًا من الفنون أو حرفة من الحرف فهي قيم ثانوية بحت بجانب مقدرة الفنان الشخصية على التأليف بين هذه القيم بحيث يجعل منها صورة كلية جامعة تحتشد فيها الموهبة المسرحية والتطبيق العملي والخبرة والمعرفة التي حصل عليها من الكتب الدراسية المقررة.

---

(١) **Augustus Thomas, The Print of My Remembrance Charles Scribner's Sons, 1922. P. 202**

إن كثيرًا من الجدل لا يزال يدور حول أقدم بحث معروض كتب عن التأليف المسرحي.. وهو بحث "فن الشعر" المنسوب إلى أرسطو. لقد ظل النقاد خلال قرون طوال يفسرون ملاحظات الفيلسوف اليوناني ويحرفون معاني هذه الملاحظات، كما حاول بعضهم تحويل أقواله وآرائه إلى قوانين مسرحية جامدة لا يمكن الخروج عليها، في حين راح آخرون يضعون نظريات معارضة يصدرون فيها عن سنن عصورهم المسرحية وتقاليدها.

وأرسطو يعرف المأساة في كتابة "فن الشعر" فيصفها بأنها "محاكاة لفعل جلل تام، ولها قدر معلوم، وتكون لغتها مزدانة بكل لون من ألوان الزينة الفنية التي توجد أنواعها الكثيرة في أجزاء من المسرحية منفصلة، وهى تجري في صورة فعل لا في صورة سرد، كما تجري في سيال من الرأفة والخوف فتحدث التطهير الملائم من هذه الانفعالات" [١]. وقد نص أرسطو كذلك على قوانين للتأليف تقتضي وجوب اشتمال المسرحية على بداية ووسط ونهاية، وهى القوانين التي أسفر التزامها ومراعاتها عما يعرف باسم "التمثيلية الجيدة الصنعة".

وينص كتاب فن الشعر أيضًا على أجزاء المسرحية الستة؛ ويرمي بالنص عليها إلى تنسيقها بحسب ما لكل منها من أهمية. وأول هذه الأجزاء، هى "العقدة" والتي ترجمت كذلك على أنها هى "الخرافة" أو "الحكاية" أو "الفعل" يعني الموضوع. وبعد ذلك يأتي "الخلق" أو الشخصية، ثم تلي ذلك "الفكرة أو الأفكار" والتي ترجمها بعضهم "بالعواطف"[٢].

ثم يأتي بعد هذا "النص" أو "المنطوق" والذي نسميه نحن اليوم باسم "الحوار". ثم يلي ذلك "الإيقاع" والذي يترجمونه أيضًا بوصفه "اللحن" أو "الموسيقى". وآخر الأجزاء في الأهمية هو "المنظر" أو "المؤثرات البصرية".

ونص أرسطو كذلك على قانون وحدة الفعل، ذلك القانون الذي ظل قائمًا ومعمولًا به خلال القرون. وحينما شرع الأوروبيون في عصر النهضة يعيدون اكتشاف الثقافة اليونانية نسبوا

---

[١] لتمام الفائدة تثبت الترجمة التي قام بها الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوي لكتاب فن الشعر ص (١٨) وهى كما يلي:

"فالمأساة إذن هى محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان التزيين تختلف وفقًا لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات". [المترجم]

[٢] **Sentiments** ومن معانيها الأفكار، وعلى هذا لا يكاد يكون هناك اختلاف في الترجمة (د).

إلى أرسطو وحدتين أخريين، هما وحدة الزمان ووحدة المكان. والواقع أن أرسطو لم يتناول هذين العنصرين إلا تناولا يسيرا ولم يذهب قط إلى أنهما يجب أن يتحكما في العنصر الدرامي في أثناء تركيب المسرحية. وبكل أسف لم يقتصر النقاد بعد القرن الرابع عشر على تسمية "الوحدات الثلاث" وحدات أرسطو، بل حاولوا أن يجبروا الكتاب المسرحيين على التزامها التزامًا شديدًا في كتابة مسرحياتهم.

إن أرسطو لم يكن يدعي أنه نبي مرسل أو متخصص يضع طائفة من المبادئ والقوانين التي يجب أن تتحكم فينا إلى الأبد. وليس ثمة أي دليل على أن بعض ملاحظاته لا تزال ملاحظات مشروعة وطيدة الأركان في أيامنا هذه كما كان شأنها منذ ألفين من السنين. والأرجح أن السبب في هذا هو أن الطبيعة البشرية لم تتغير إلا قليلًا خلال القرون، وليس أن المسرح قد ظل جامدًا ولم يطرأ عليه التغيير... ولكي نضع أرسطو هو وتأملاته موضعهما الصحيح أمام الكاتب المسرحي المبتدئ، لا نرى مندوحة من أن نقرر في غير إبهام أن أرسطو كان ناقدًا لمسرح زمنه. لقد كان العصر الذهبي للحضارة اليونانية هو عصر بيركلس، ذلك العصر الذي بلغت فيه الفنون ذروتها.

وقد كان المسرح طقسًا من الطقوس العامة التي كان الجمهور يسهم فيها بنصيب فعال. وقد كان هذا العصر هو أيضًا عصر إيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدز. وكان أرسطو يشاهد التمثيليات ويسجل تأثيرها في المتفرجين، ثم يخلو إلى نفسه ليسجل ما شاهد ويحاول تفسير استجابة جمهور النظارة واستجابته هو نفسه لهذه التمثيليات. ولقد كان سوفوكليس بلا شك هو كاتب أرسطو المفضل ومن ثمة أصبحت تمثيلياته هي النماذج المحتذاة التي أقام عليها أرسطو كثيرًا من نظرياته.

إن الناقد الأمريكي بروكس اتكنسون، ناقد صحيفة النيويورك تيمز، هو وغيره من النقاد المعاصرين ذوي النفوذ والكلمة المسموعة، قد قاموا بمحاولة معقولة ليؤدوا للمسرح الأمريكي نفس ما أداه أرسطو للمسرح اليوناني. وعدد جم من النقاد لا ينفكون يتحسسون نبض المتفرجين المسرحي، ويكادون يتكهنون بما يرضيهم وما لا يرضيهم، فإذا كان في المسرحية ما سوف يرضيهم استطاعوا أن يدلوا لك ببعض الآراء الغامضة عن الأسباب التي سوف تؤدي إلى رضا المتفرجين. على أن التمثيلية، في رأيهم، إذا كانت ضعيفة ولا تشتمل على شيء من المحاسن الدرامية، كان في وسعهم أن يمدوا قراءهم بكثير من الدواعي المادية عما يجب أن يصرفهم عن مشاهدتها.

والكتاب المسرحيون المبتدئون إذا عالجوا أمثال هذه الكتابات بوصفها ملاحظات مشخصة تعكس روح زمانها، أمكنهم أن يجنوا فوائد وقيمًا جمة مما يقرأون من ألوان نقد المسرح وتحليله، سواء ما كتب من ذلك في الماضي أو الحاضر. على أن الكاتب المسرحي إذا حاول أن يصوغ أو يستنتج طريقة نموذجية لمعالجة المسرح مما بين يديه من كتب النقد المنشورة لأفضى ذلك إلى أن تفقد تلك المصادر ما عسى أن يكون لها من قيم.

إن الكتب التي تؤلف عن الكتابة للمسرح أو عن الفن المسرحي، بالرغم من كونها كتبًا ثمينة، لا يمكن بحال أن تغني عن الخبرة أو المعرفة العملية. إنها يمكن أن تهيئ لنا طريقًا مختصرًا إلى تلك المعرفة، كيفما كان هذا الطريق أما شهود التمثيليات سواء في أثناء تدريبات الممثلين عليها أو في أثناء الحفلات التمثيلية، ثم العمل الإيجابي داخل المسرح، فلا يمكن أن نستعيض عنهما بتقليب أعيننا بين صفحات الكتب. وقد قدم لنا المررايس برهانًا على ذلك حينما قال: "لقد قرأت كتاب ويليا آرتشر وكتاب براندر ماثيوز، بل لقد ألممت بما كتبه فريتاج.. إن هؤلاء جميعًا كتاب طيبون معقولون، وأنت حينما تفرغ من قراءتهم لا تملك إلا أن أقول: "هكذا.. هكذا.. هذه هي الطريقة التي كانوا يتبعونها، وسأتبع أنا نفسي تلك الطريقة لأصنع ما صنعوا" لكنك بمضي الزمن تكون قد أبليت ورقك وقلمك وأنسيت ما قالوا لك أن تصنع[1]".

قيمة البرامج المسرحية التي تضعها الكليات والجامعات

إن طالب الكتابة المسرحية الطموح يستطيع أن يجد عددًا كبيرًا من الكليات والجامعات المنتشرة في هذه البلاد على أهبة تامة لإعداده لتلك المهنة التي يريدها. بيد أن هذه المراكز التعليمية "لا يمكن" أن تجعل منه كاتبًا مسرحيًا، لكنها تستطيع أن تتيح له "فرصًا" كثيرة للحصول على القيم التي أحصيناها من قبل، بل ربما زادت عليها الشيء الكثير.

لقد أصبح التعليم العالي عملًا كبيرًا، وهو الآن في موقف فذ، موقف يستطيع فيه تهيئة الإعداد الحرفي حيث تعجز الحرفة نفسها عن فعل ذلك وهذا يصدق بخاصة على المسرح وعلى الأوساط والمجالات المسرحية الأخرى.

إنه لم يعد في مستطاع الكاتب الناشئ بعد أن يتتلمذ في مسرح احترافي أن يستوعب من خلال عملية اتتضاح– وبالأحرى ملاحظة وتشبع ما يجري هناك– القيم التي تعود عليه من كونه

(١) New York Times, August 30 1914.

شريكًا وملاحظًا.

ونحن نتساءل عما هى القيم التي تنجم عن التعليم أو التدريب في الكليات والجامعات؟ وكيف تستطيع هذه القيم أن تطور مقدرة الكاتب المسرحي وتميتها؟

إن مناهج العلوم الإنسانية والفنون التحررية تستطيع أن تفتح له أبواب عالم المؤلفات المسرحية على مصراعيها. أضف إلى هذا أن جميع الأقسام الإنجليزية في هذه الكليات والجامعات لها مناهج قمينة بأن تبصر الطالب بما في دنيا المسرح من خصب ودسامة. إنه يستطيع أن يصبح ملمًا من خلال ما سوف يقرؤه من مآسي اليونانيين القدماء وملاهيهم، ومن خلال تمثيليات شكسبير ومارلو.. إلى تمثيليات إبسن وستر ندبرج وأونيل وأندرسون ووليمز. ومللر.. بتلك المخطوطات المسرحية التي كانت إذا أخرجت تستثير جماهيرها وتسرع بنبضات قلوبهم.

إن البرامج المسرحية الفعالة الكثيرة العدد في تلك الجامعات يمكن أن تهيئ للطالب الذي يدرس فن كتابة المسرحيات معرفة عملية بالمسرح وباستوديوهات الإذاعة (من راديو وتليفزيون)، بل هو يستطيع في بعض الجامعات أن يعمل في ستوديو سينمائي. وهذه المسارح والاستوديوهات مزودة في كثير من الحالات تزويدًا فائقًا لا يقل عن مثيلاتها في المسارح والاستوديوهات التجارية. ومعظم أبنية المسارح الحديثة توجد في الساحات الشعبية أكثر مما توجد في الأوساط والأحياء الراقية وفي حالات كثيرة تكون هذه المسارح سابقة على زمانها بمدى بعيد، وتحتوي على أشياء لم تعرفها مسارح نيويورك بعد. ولما كان العمل في هذه المسارح التعليمية يجري على غير أساس من الربح أو المنفعة المادية كان في وسعها أن تهيئ للطالب الذي يدرس الكتابة المسرحية فرصًا كثيرة للأخذ بيده وتطويره.

والكليات الصغيرة نفسها لها فرقها المسرحية التي تستطيع تعريف الطالب بأسرار التمثيل والأداء المسرحي أمام جمهور واع يتدفق نشاطًا وحيوية. وهذه المنظمات تقدم في معظم الأحيان برنامجًا متزنًا من الروائع الكلاسية ومن آخر ما تقدمه برودواي، وقطعًا تجريبية لن ترى طريقها على الأرجح إلى المسارح التجارية.

ولقد اعترفت المسارح الجامعية بما في عنقها من دين للكاتب المسرحي الحديث. وعدد هؤلاء الكتاب الذين يقدمون لها مسرحيات أصيلة تظهر فيما تقدمه من برامج مواسمها يتزايد كل عام؛ أضف إلى ذلك أن عددًا كبيرًا من تلك المنظمات يدير استوديوهات مسرحية مخصصة

لتطوير الطلبة الذين يتخصصون في التمثيل والإخراج والكتابة المسرحية والأخذ بأيديهم.

وفي هذه المسارح بالذات تخرج معظم المسرحيات الأصيلة التي يكتبها مؤلفوها للعرض في ساحات تلك الجامعات وأبهائها... وهذه الساحات هى بمثابة المعمل الذي يستطيع الكاتب المسرحي أن يلاحظ فيه نفسه وبنفسه ما يجري لتمثيلياته حينما تعرض على جمهور من النظارة، إذ لا يمكن أن يستفيد الكاتب من شيء بقدر ما يستفيده من رؤيته تمثيلياته وهى تعرض على المتفرجين، ولا يمكن أن يساعده شيء على تطوير فنه تطويرًا أشد اكتمالًا وأكثر سرعة من رؤيته ما كتب وهو يؤدي على منصة التمثيل.

وعدد الجامعات التي تدير استوديوهات إذاعية عدد كبير بالفعل، كما أن عدد الجامعات التي تدير محطات للتليفزيون في ازدياد أيضًا. وهذه المحطات والاستوديوهات تتيح مزيدًا من المصادر المعملية للطالب الذي يدرس الكتابة المسرحية.

إن ثمة ما يقرب من سبعين كلية وجامعة تدرس بها مناهج للتأليف المسرحي. وهذه المناهج تعرف الطالب بالأصول الأساسية للكتابة المسرحية المتبعة في الوقت الحاضر. وهى تختلف في معظم المناهج الأخرى من حيث إنها موجهة نحو الطالب ذاته ونحو رغبته وميوله الخلاقة أكثر منها نحو فصل من الطلبة مسير بمقتضى الطرق الاعتيادية التي من شأنها إثارة التنافس بين الطلاب وعقد المقارنات بين هذا وذاك.

ومدرس مادة الكتابة المسرحية الحكيم هو الذي لا يفوته أن يهيئ هذا الجو الذي يفتح لطلابه أبواب الإبداع والخلق، لا أن يضع بين أيديهم مبادئ وقوانين تعليمية أو قواعد إرشادية لا جدوى منها إلا أن تقيد الكاتب الطموح المتشوف وتغل يده. ويستطيع الطالب الذي يدرس هذا الفن أن يحصل على النقد الصحيح الصريح الذي لا عوج فيه من كل فصله الدراسي ومن مدرسي المادة على السواء؛ والمجهود الانتقادي الجماعي الذي يقوم به الأفراد المبدعون الخلاقون يمكن أن يعجل بتطور الكاتب المسرحي.

إن الكتاب المسرحيين "يولدون" و "يصنعون" ولكن "صنع الكاتب المسرحي" هو في يد الشخص نفسه، وتحقيق المساعي لا يظفر به القاعد الكسول بل الساعي المجد الذي لا يكل من السعي وراءها، والتعليم لا يعرف نقطة انتهاء ولا حد له من الكمال. والأمر كما قال دافيد بيلاسكو مرة: "إن من سخرية القدر أننا لا نعيش إلا بمقدار ما نعرف كيف نصنع ما نريد– ثم

إذا نحن يدركنا الموت قبل أن نتمكن من الانتفاع بمعرفتنا".

ولو أن أساتذة المسرح العظام كانوا قد انتظروا حتى يتحققوا من أنهم قد تعلموا كيف يكتبون المسرحيات العظيمة لما أمكنهم أن يكتبوا هذه المسرحيات على الإطلاق. ومادام الانسان ميالًا إلى الكتابة فعليه أن يكتب، لأن مقدرته على الكتابة لا يمكن أن تنمو وتزدهر إلا من خلال عملية الكتابة نفسها.

الفصل الخامس

الكاتب المسرحي وجمهوره

"إن المتفرج والممثل على السواء شريكان فعالان في تمثيل المسرحية"

"ستانسلافسكي"

تظل التمثيلية– بوصفها قطعة مسرحية– شيئًا لم يكتمل بعد، ما بقيت في صورتها المكتوبة فقط، والمسرحية المخرجة ليست من عمل فنان واحد، ولكنها مجهود مشترك مفتقر إلى مواهب عدد ضخم من الفنانين للقيام بتنفيذها، ومن ثم كانت خليطًا من عناصر جمة؛ وأعظم هذه العناصر أهمية هو مخطوطة المسرحية نفسها، ثم الممثلون تحت قيادة المخرج المبدع الخلاق...

أما أعظم هذه العناصر فاعلية وأقلها قدرة على التنبؤ بما سوف تكون عليه المسرحية فهو– الجمهور.

المتفرج بوصفه شريكًا

إن الأساس في الفرجة كلها هو مزيج من الالتذاذ ومن المشاركة الوجدانية. فنحن ربما أثنينا على مهارة أحد الرياضيين في ألعاب القوى وهو يؤدي لعبته، بيد أننا نكون أكثر عرضه لأن نتصور أنفسنا في مكانه ومشاركته رياضته بطريقة وجدانية وكأننا نحن الذين نلعب؛ وإلا فلماذا يذهب معظمنا إلى المباريات الرياضية إن لم يكن ذهابنا للمشاركة الوجدانية فيها؟ وكم من أهداف خيالية تصورنا أننا نظفر بها بإقدامنا نحن؟، وكم من ظفر بمس الإكتاب تخيلنا أننا نحن الذين نقوم به، وكم من خصوم قضينا عليهم بالضربة القاضية في أذهاننا.

وتحقيق الهواية على هذا النحو يأخذ عادة صورة من صور متعددة، وقد يختلف في الصورة التي يحدث بها في أي مباراة واحدة. ولنتصور مثلًا أن أحد مشجعي الألعاب الرياضية في دترويت ذهب لمشاهدة مباراة في البيسبول بين فريقي التيجرز واليانكيز، فلماذا يذهب؟ الأرجح أن السبب هو أنه أحد مشجعي التيجرز، وأنه ذاهب لكي يرى أبطال العالم من نيويورك في هذه

اللعبة لسنين محددة وهم يغلبون من فريقه– أي الفريق الذي يتحمس له– ولا يكاد اللعب يبدأ ثم تزداد الهجمات "الكبسات" حتى يبدأ صاحبنا في نقل تحقيق هويته، وبالأحرى تحقيق ذاته باللعب وجدانيًا، من نطاق الفريق كمجموع إلى نطاق الأفراد فردًا بعد فرد. فمثلًا يكون التيجرز مهزومين بنسبة ٣ إلى صفر.. ونحن الآن في نهاية النوبة التاسعة، وتكون الحفر الأربع معمرة، ويكون لاعبان في الخارج، ويكون لاعب التيجرز آل كالين من اللاعبين الذين يحتلون الجزء الخارجي من الساحة واقفًا عند الحفرة. وتصبح النسبة ٣ إلى ٢، والرمية الثالثة في طريقها، وتكون ذراعًا صاحبنا المتحمس متوترتين توترًا شديدًا لأنه يمسك بالمضرب وجدانيًا وبخياله مع آل كالين وهو يتمتم قائلًا: "هلم يا آل.. إصابة واحدة في الجيوب اليسرى ونصبح غالبين بنسبة ٤ إلى ٣" وهنا تصل الكرة إلى الحفرة، ويتأرجح كالين ويتواثب هنا وهنا.. وتتوتر عضلات صاحبنا الذي تكون عضلاته قد سايرت عضلات كالين في جميع أحوالها لحظة لحظة.. ويتأرجح صاحبنا ويهتز كما يهتز كالين. ضربة.! إن كالين خارج الساحة.. وقد ربح فريق اليانكيز. وتنحل عضلات صاحبنا ويسترخى.. لقد زال التوتر.

لقد كان صاحبنا المتحمس لفريق التيجرز خلال هذه المباراة كلها يلعب من اللاعبين في جميع المواقف.. لقد كان يلعب مع الهجوم ومع الدفاع.. مع كل ضربة.. وكان قلبه يخفق خفقانًا شديدًا خلال النوبة التاسعة.. تلك النوبة الخطرة. ولعل الأصح أن نسمى مشاركته الوجدانية هذه "تلبسا

انفعاليًا". ومباراة البيسبول هذه تشبه في كثير من النواحي مسرحية تمثل على خشبة المسرح. فمشجعو فريق التيجرز كانوا بطبيعة الحال "يتقطبون" بمشاعرهم حول لاعبي فريقهم وهم يجاهدون نحو هدفهم المنشود؛ أي الانتصار على اليانكيز. وقد أصبح التيجرز، بوصفهم فريقًا، أبطال المباراة المحبوبين في نظر هؤلاء المتحمسين لهم، في حين أصبح لاعبو اليانكيز يقومون في نظرهم بدور "الأوغاد" أو الـ **Villains**.. ولو أن المباراة كانت تجرى في نيويورك لا نعكس تاية واختلف الوضع.

ولكن ماذا نقول عن المتفرج الذي لا يتحمس، لا للاعب مفرد في فريق، ولا لفريق بكامل هيئته؟.. وبعبارة أخرى.. لماذا ينسجم أحد هواة الرياضة ملاكمة يذيعها التليفزيون بين متلاكمين لا يعرف شيئًا عن أحد منهما؟ لعل الذي يجذبه بادئ ي بدء هو منظر الصراع الجثماني أو

المعركة البدنية بين المتلاكمين. ولكن المباراة لا تكاد تمضي في سبيلها حتى تكون أشبه بتكشف عقدة مسرحية فوق منصة التمثيل؛ ففي الجولة الافتتاحية يبقى المتفرج غير متحيز لأحد الجانبين، وذلك بينما تكون أصابع كل متلاكم تتحسس في حذر ورصانة، كما لا يخفي، خطط الدفاع التي يرسمها الخصم ويختبر خطط الهجوم. إن المتفرج لا يقوم لا يقوم في هذه الجولة على الأرجح إلا بقدر قليل من تحقيق هويته، أو تقمص أحد المتلاكمين، وذلك لأنه إنما يقدر فيها حالة كل متلاكم ويعجب بمهارته في اللعب.

وربما عرف مما يعلنه المذيع أن أحد المتلاكمين من ضاحية البرونكس– من ضواحي نيويورك، وبما أنه هو نفسه من أبناء هذه المدينة فإن اهتمامه يتجه من ثمة إلى الملاكم الشاب الذي يلبس البنطلون– أو السروال– الأبيض القصير– أي الفتى البرونكسي. على أن الذي يحدث في الجولة الثانية هو أن الفتى الذي يلبس البنطلون الأسود هو الذي يتلقى اكبر قسط من الضرب واللكم، وهكذا يستقر في "الأذهان" أن لابس البنطلون الأسود هو صاحب الصفقة الخاسرة.. أي الملاكم الذي لا يمكن أن ينتصر إلا بمعجزة، ويصبح جليًا أن تفوقًا ملموسًا قد خلق عقبة أمام انتصار الملاكم الآخر، ومن ثم ينتقل اهتمام صاحبنا المتحمس، كما ينتقل تحقيقه لهويته أو مشاركته في الملاكمة وجدانيًا نحو صاحب البنطلون الأسود

وتتعدد الجولات، ويتضاعف اهتمام صاحبنا بالملاكم صاحب البنطلون الأسود ويشتد تقمصه لشخصيته، وينسجم معه بجسمه وجميع عضلاته وهو يتمايل وينفتل، ثم وهو يتفادى خصمه ويرد عليه لكلماته. بل هو ربما حاول رسم خططه للسيطرة على هذا الخصم وهو يلاكم. وها هو ذا صاحب "البنطلون" الأبيض يخفض يسراه فيصبح صاحبنا بملاكمه بتسديد لكمة يمينية إلى غريمه، وإذا عضلات ذراعه اليمنى هو نفسه تنتظم لكي ترسل اللكمة المنشودة.. ولكن الملاكم لابس البنطلون الأسود يرسل بدلًا من هذا لكمة يسارية تصيب غريمه تحت الحزام– وهذا خطأ واضح في قانون اللعبة. وفجأة تتبخر مناصرة صاحبنا للملاكم ذي "البنطلون" الأسود وينتقل اهتمامه إلى ذي "البنطلون" الأبيض الذي يصبح البطل الآن، والذي يجب أن يجهز على الوغد الخسيس.

فمن هذين المثالين من أمثلة دنيا الرياضة يمكننا أن نرى أن تحقيق النظارة لهوياتهم يحتاج إلى عوامل معينة. أو لها وجوب وجود فرد أو جماعة تستحق أن يتقمصها الشخص أو يحقق بها

ذاته، وثانيها وجود غرض مهم يستحق إدراكه والوصول إليه. وبعبارة أخرى يجب أن نهتم بما يحدث ويجب أن نكون على شيء من الاهتمام الأصيل بالشخص أو الأشخاص الذين يحدث لهم هذا الشيء.

والمسرحية وإن لم تصبح شيئًا كاملًا تامًا حتى تقدم إلى جمهورها فإن الكاتب المسرحي يبدأ عملية كتابته المسرحية والجمهور نصب عينيه وذلك يخلقه بطلًا يستقطبه الجمهور، وبالأحرى يجتذب إليه الجمهور، ثم تزويده يهدف يحرص الجمهور على معرفة ما إذا كان هذا البطل يدركه أو يعجز عن إدراكه. وذلك هو ما يوجب على الكاتب المسرحي أن يكون على فهم أساسي بموضوع تحقيق هوية الجمهور وتقمصه لما يشاهده واندماجه فيه، وبالدور الذي يلعبه في المسرحية ذات البناء الناجح.

المسرحية والمتفرجون

يقول مارك كوناللي: "إن المسرحية يجب أن تكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين وبين المتفرجين؛ إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المسرحية مالم يقم هذا الاتحاد بين الجانبين. وكلما كان الكاتب ماهرًا في فنه كان من السهل على الجمهور أن يتشرب هذا الدم الجديد فيجري في عروقه هينًا لينًا"[1] وهذا مصداق إذن لقولنا: إن الكاتب المسرحي وجمهور النظارة زميلان يشتركان في عملية واحدة.

فكيف تتم هذه الزمالة أو الشركة بين النظارة والكاتب المسرحي؟ إن الأمر في ذلك هو كما كان يقول الكاتب المسرحي الإنجليزي أ. أ. ملن: "إن كل مسرحية إن هي إلا خدعة أو "بلفة"، إلا أن نجاح الخدعة يتوقف تمامًا على رغبة الجمهور في المشاركة فيها. فبالرغم من أن الشيء الذي ندعو الجمهور إلى مشاهدته لم يحدث بهذه الصورة، أو لا يمكن أن يقع بهذه الطريقة، إلا أن الجمهور ينخدع به بمحض رغبته، وإذن فهو يصدق أن هذا الشيء قد حدث بتلك الطريقة ولو لساعات قليلة على الأقل".

وكيفية الخدعة تتوقف بالطبع على وجهة نظر الجمهور المعاصر من المسرحية، وعلى مقدار ذكاء هذا الجمهور، وعلى التقاليد السائدة في عصر المسرحية. والجماهير في عصرنا، شأنها في

(١) B. F. Wilson, “A Satirist Turns to Fantasy”: Theatre Magazine, May 1926, p. 30.

كل العصور الماضية، تدرك أن لابد في المسرح من تعليق أو تعطيل التصديق تعطيلًا إراديًا، لأن التجربة المسرحية لا يمكن أن تتم بدون هذا التعطيل.

إن المؤلف يصنع خدعة من الخدع والممثلين هم الذين ينفذونها، إلا أن حظ المؤلف رهن بأيدي المتفرجين إلى حد كبير، فإذا لم يكن في الخدعة ما يمكن أن ينطلي على النظارة فمن العسير أن تجعلها تنطلي عليهم. والكاتب المسرحي من أجل هذا يجب أن يكون العالم المجرب الخبير بنفسية الجماهير، ومن ثمة فهو إما يعلم أو يدرك ما يمكن أن يجوز عليهم ومالا يجوز. وهو في هذا شديد الشبه بالخطيب العام الذي يحلل جمهوره قبل أن يعد خطبته.

والحقيقة التي لا شك فيها أن الكاتب المسرحي يجب أن يتغلب على أضواء المنصة ويتمرس بها ويزامل جماهيره ويشاركهم قبل أن يفكر في النجاح نجاحًا حقيقيًا.

والكاتب المسرحي، بعكس زملائه الفنانين الآخرين– كالشاعر أو المصور أو المثال أو القصاص، قد يتلقى رأسًا الاستجابة المباشرة التي يستجيب بها لجمهور لمسرحيته، إن خيرًا فخير، وإن شرًا فشر. والكاتب المسرحي كما قال المررايس له الحق في أن يجلس مستخفيًا في المسرح حيث تمثل روايته لكي يعرف عنها أكثر مما يعرف زملاؤه الفنانون الآخرون مما قد يكون فيها من طعم الشهد أو مرارة الحنظل.

والسبب الأكبر في أن من واجب الكتاب المسرحيين الطموحين أن يكتبوا أولًا للأداء العام– أي التمثيل أمام الجماهير– هو "حضور" هذه الجماهير. إن خشبة المسرح هي أحد المجالات– أو الأوساط– المسرحية التي يستطيع الكاتب المسرحي أن يشاهد تمثيليته في لقائها مع الجماهير. ولو أنه كان يكتب للسينما أو التليفزيون أو الراديو لاضطر أن يفكر في استجابة جمهور غير مرئي. على أنه إذا كان قد أرهف مهاراته وشحذها على جمهور حي لوجد من الأيسر له بكثير أن يستعيض بهذه التجارب عن حضور هذا الجمهور.

والكاتب المسرحي حينما يشاهد تمثيل مسرحيته سوف يلاحظ كلامه وهو يخترق أضواء المنصة من أفواه الممثلين إلى مسامع الجمهور، وهذا كفيل بأن يكشف له عما إذا كانت مسرحيته ذات جاذبية، أو أنها مفتقرة إلى تلك الجاذبية، ومن هنا يمكنه أن يزن مدى ما في المسرحية من تأثير. إن "فعل" المسرحية عمل متبادل، وكل من أجزائها الثلاثة: الكلام، والممثلون، والجمهور، قابل للتأثر السريع. والممثل يتلقى من الجماهير وينفعل بقدر إضافي يمكن

حسابه. ويذهب سومر ست موم إلى أن "جمهور النظارة ليس أقل عوامل المسرحية أهمية، وأنه إن لم يقم بنصيبه المقسوم لانهارت المسرحية وذهبت هباء. وهكذا يكون الكاتب المسرحي في موقف لاعب التنس الذي يقف وحده في الحلبة دون أن يجد أحدًا يلعب معه"[١]. إن المسرحية التي لا تروق الجماهير ولا تقع من النفوس موقعًا حسنًا قد يكون لها بعض المحاسن، إلا أنها لا تعد مسرحية إلا بقدر ما يعد البغل حصانًا. إن انفعال الجماهير واهتماماتهم، وضحكهم ودموعهم كل أولئك جزء من "فعل" المسرحية.

صولة الجمهور

إن المسرحية يجب أن تحظى باستحسان عام لكي تضمن البقاء والاستمرار. والجمهور هو الذي يقول الكلمة الأخيرة في الحكم على المسرحية، وذلك من حيث نجاحها أو فشلها. وقد صاغ چورچ. م. كوهان تعبيرين من تعبيراته ليصف دور الجمهور، وذلك حيث يقول: "إنه– أي الجمهور– هو "المذياع" أو البوق الوحيد الذي كان يستمع إليه، وأنه هو الناقد الكبير الذي يبالي به ويحسب حسابه، وذلك ما دام الجمهور هو الذي يدفع لكي يدخل المسرح"

وقد كتب چورچ برناردشو مشيرًا إلى طريقة الجمهور في التعبير عن موافقته واستحسانه للمسرحية قال: "إن ثمة ثلاثة أمور تدل على نجاح مسرحيتك، هى: الضحك، والتهليل، والدموع، فإذا ظفر الكاتب بواحد من هذه كانت أمامه فرصة للنجاح، وإذا ظفر باثنين منها حصل على نجاح محقق.. أما إذا حصل على ثلاثتها فقد أعطانا آيته الرائعة الكبرى التي ننشدها جميعًا" [٢].

وإذ كان الجمهور هو الحكم النهائي وجب على الكاتب أن يضعه في حسبانه إلى حد ما، إن المسرح يتبع الجمهور قبل كل أحد، ثم تأتي فيه على التوالي حقوق الكاتب المسرحي ثم المخرج ثم الممثل. ولن يمكننا أن نجد دليلًا على ما لجمهور المسرحية من سيطرة مفروضة عليها مما هو مسلم به من أن أحسن إعلان عن المسرحية الجيدة هو جمهورها. وقد تساعد الإعلانات في الصحف والمجلات مساعدة قليلة في هذه الناحية، ولكن الذي يجدي في ذلك أعظم الجدوى

---

(١) Somerset Maugham, The Summing Up, Doubleday, Dorang Co., Inc., 1939. P. 127.

(٢) George Broad hurst, "Plays- the Greatest of All Cambles," Green Book Magazine, March, 1916, p. 533.

هو الشخص الذي شهد المسرحية والذي ينصح لأصدقائه بمشاهدتها.

طبيعة الجمهور

إن الجمهور الأمريكي جمهور أكثر ذكاء وأشد قابلية للأفكار التقدمية مما يظن معظم الكتاب. وفي الربع الأخير من القرن العشرين اكتشف كتابنا أن جماهيرهم قد ازدادوا معرفة، وأن الكاتب لم يعد محصورًا بعد في دائرة عدد قليل من موضوعات عامة لا يتعداها. وكان هذا شيئًا جميلًا حقًا لأن الكاتب المسرحي لا يستطيع هو وحده التحليق أعلى من المستوى المتوسط، أو إلى متوسط الذكاء عند جمهور شاذ غريب ومتنوع.

إن جمهور المسرح يتكون من عناصر لا تجانس بينها، ثم يؤلف المسرح بينها فيجعل منها جماعة واحدة متجانسة، يمزج فيها بين نماذج ومستويات متفاوتة من الذكاء، والقوة التي توحد بين هؤلاء، أو التي تقيم التجانس بينهم، هي قوة الانجذاب إلى انفعالات أساسية واحدة. إن جمهور النظارة ليس قطيعًا من الدهماء لا أفهام له، وإن يكن عرضة بوصفة جماعة "للانجذاب إلى ما تنجذب إليه الدهماء"، ولكن هذه الجماعة أبعد بكثير من أن نصفها بأنها جماعة مجردة من الذكاء. لقد تبين كلايد فتش، منذ أكثر من خمسين سنة مضت، ما في طبيعة جماهير النظارة من تعقيد وتركيب، وعلق على ذلك قائلًا: "إنه بالجاذبية فقط التي تحدثها الانفعالات التي تشترك في الطبيعة البشرية كلها تنسبك تلك الجماعة الضخمة المتنافرة بطبيعتها والتي لا تستجيب لشيء فتصبح جماعة واحدة عظيمة متشاكلة مستجيبة".

إن الكاتب المسرحي تواجهه تلك الصعوبة المتناهية التي لا تنشأ من محاولته اجتذاب قارئ واحد يزجي وقت فراغه في إحدى دور الكتب، بل التي تنشأ من محاولته اجتذاب جمهور من النظارة مؤلف من ثمانمائة متفرج يجلسون في الجانب الأخر من أضواء المنصة، والمفروض أنه، لكي يقوم بهذه المحاولة بصورة فعالة ولها أثرها، يجب أن يكون ملمًا بقدر ما يستطيع بأحوال الجمهور الذي يشهد مسرحياته وبالعناصر التي يتألف منها هذا الجمهور.

ولنضرب لذلك مثالًا بجمهورين متشابهين في مظهرهما، وإن يكن الأفراد الذين يتألف منهم كل جمهور قد يكونون نفس الأفراد. إن أحد الجمهورين يلذه الموضوع العميق المنطوي على الدهاء والبراعة، ويلذ الجمهور الآخر الموضوع الواضح الذي لا عمق فيه.. أو كما يقول چون جو لسور ذي: "إن في أحد الجانبين أولئك الذين نصل إلى أذهانهم من خلال آذانهم أولًا.. وفي

الجانب الآخر أولئك الذين نصل إلى أذهانهم من خلال أعينهم أولًا" فهل يعني هذا أن ثمة جمهورًا مثقفًا راجح العقل ثم جمهورًا..؟ إنه لا يعني إلا أن هنا نوعين مختلفين من ذوي الذكاء.. نوعًا يجتذبه الفعل أكثر مما يجتذبه أي شيء آخر، أما النوع الثاني فأميل إلى التأمل والاستغراق في الفكر.. فالنوع الأول ربما كانت مسرحية "ساعات حاسمة"[١] أو مسرحية "نهاية الطريق"[٢] أقرب إلى تذوقه، بينما النوع الثاني يفضل مسرحيات من طراز: "الإنسان والإنسان الأعلى"[٣] بل: "في انتظار جودو"[٤].

والأرجح أن بعض الكتاب المسرحيين يشعرون بأن أذواق جماهيرهم تتغير على الدوام وأنهم في الواقع متقلبون هوائيون فيما يحبون وما لا يحبون. على أن الكاتب المسرحي ما دام محافظًا على اللياقة والذوق ففي وسعه أن يفعل أي شيء تقريبًا مما يجول بخاطره أو يطوف في خياله وكيفما كان الأمر فيجب عليه أن يتذكر أن أذواق الجماهير تتغير من عام إلى عام آخر، وأن ثمة لحظة نفسية– أو سيكلوچية– لكل تمثيلية من التمثيليات. ونحن مهما نصف الجمهور بالهوائية والتقلب فإن هناك عددًا قليلًا من الناس يصرون بمحض اختيارهم على نوع واحد من الغذاء عامًا بعد عام. لقد كان الناس يفضلون منذ مواسم مسرحية ماضية كبيرة التمثيليات الخطيرة الأقرب إلى الجد؛ أما موسم ٥٦ ١٩٥٧ فقد تميز بأنه موسم ملاه وارتداد خفيف إلى الرومانسية، أو مذهب العواطف والخيال، وذلك بالرغم من ظهور مأساة يوجين أونيل: "رحلة يوم طويل في جنح الليل"[٥] التي ظفرت بجائزة پلتزر، ومأساة تنسى ويليامز: "أورفيوس هابطًا"[٦] التي ظفرت بالجائزة كذلك. وفي موسم ١٩٥٥– ١٩٥٦ أخفقت التمثيلية الجيدة "حد الزمن"[٧] فلم تجد التأييد اللازم لأنها كانت تدور حول ما حدث لأسير حرب أمريكي من تعذيب ذهني أفاضت الصحف في الكتابة في موضوعه حتى تشبع الناس بما دار حوله من جدل

---

(١) **Desperate Hours**

(٢) **Dead End**

(٣) **Man & Superman**

(٤) **Waiting for Godot**

(٥) **Long Day's Journey Into Night**

(٦) **Orpheus Descending**

(٧) **Time Limit**

إلى درجة السأم الذي جعلهم ينصرفون عن معاودة الاهتمام به حينما أصبح فكرة أساسية لهذه المسرحية.

لقد تغير المسرح منذ فجر المدنية في صورته ونوعه– فمن الكلاسيكية إلى الرومانسية، ثم إلى الكلاسيكية من جديد فإلى الواقعية، ثم إلى الرومانسية مرة أخرى، فإلى الرمزية، ثم إلى التركيبية أو الإنشائية الاستنتاجية، ثم التعبيرية.. ثم هذا المذهب الجديد الذي يسمونه: الوجودية؛ إن المسرح يتغير دوامًا وباستمرار في صورته وفي نوعه– لكنه لا يتغير وحده، بل الجمهور يتغير أيضًا، وقد يكون من الأمور المسلم بها أن الطلب قد كان له أثره الذي يعمل حسابه إزاء العرض.

إن كل ممثل يعلم أن الجماهير متقلبة تقلبًا شنيعًا، وأن أحدها يندر أن يستجيب بالطريقة نفسها التي يستجيب بها جمهور ثان، ولا في نفس المواضع من نفس المسرحية؛ وفي بعض الأمسيات يبدو الجمهور على درجة من البرود غير عادية، وفي أمسيات أخرى يبدو وكأنه لا يكاد يملك زمام نفسه. وإذا كانت المسرحية ملهاة ينخرط الجمهور في الضحك عادة مسوقًا وراء أقلية لطيفة ظريفة شديدة الحساسية. وقد يكون لشخصين أو ثلاثة أشخاص ذوي أمزجة لطيفة معتدلة تأثير عجيب في جيرانهم الآخرين بحيث لا يكادون يبدأون الضحك حتى يكون لضحكهم أثر فيضج باقي الجمهور بالضحك الشديد.

وقد اكتشف الكتاب والمخرجون هذا السر منذ قرون فاستخدموا "المشدات" أو المصفقين المأجورين يوزعونهم بين المتفرجين ليستثيروهم إلى الضحك والتصفيق. ولما كان استعمال هؤلاء لا يزيد أساسًا على كونه "غمازًا" أو محركًا فلا يمكن أن يعد حضورهم شيئًا شديد المنافاة للأخلاق. "والمشد" نفسه لا يمكن أن ينقذ المسرحية السيئة من البوار. والتجربة كفيلة هي أيضًا بأن تبرهن للكاتب المسرحي بأن أي شيء يسر جمهورًا من الجماهير قمين بأن يسر جمهورًا آخر، لأن الفرق بين جمهور وجمهور هو فرق في الدرجة لا في النوع.

والجمهور يكره أن يخدعه أحد. والكتاب الناشئون يظنون أحيانًا أن من المهارة تغفل الجماهير والضحك على ذقونهم، مع أن هذا في الواقع عمل ليس من الحكمة في شيء من الناحية المسرحية صراحة. فالجمهور الحديث ليس من السهل أن يخدع ولا من اليسير أن يقتنع. وكلايد فتش في بحثه العميق الدقيق: "التمثيلية والجمهور" يذهب إلى أن جمهور المسرح لا

يستجيب كما يستجيب الطفل الذي يشرع في تمثيل لعبة من اللعب وهو مسرور الخاطر منشرح الصدر. ولقد كان من رأيه أن جماهير القرن العشرين تظل خارج اللعبة بالفعل أول الأمر وتلاحظ الآخرين وهم "يتظاهرون"، بحيث لا تمتد أبصارهم بتاتًا إلى وراء أضواء المسرح نفسها، بل يظلون يتحينون الفرص وهم في مقاعدهم، ناقدين كل شيء، حتى عواطفهم وانفعالاتهم ذاتها. إنهم يقولون للمسرحية: "أقنعينا إذا استطعت!" و "نحن نتحداك أن تحركينا!" وفتش يذهب إلى "أننا لا نظفر بالنجاح إلا حينما نبدأ في شجاعة فنقبل تحديهم في صدق وثقة، وذلك بإقناعنا أنفسنا أولًا. ونحن بالصدق والثقة نزيد من فرصة ظفرنا باندماج جمهورنا في بطل مسرحيتنا، وهذه عملية إذا نجحت لم تعد بيننا وبين الظفر بإثارة تشوف الجمهور وتشويقه برغبة منه هو وبمحض اختياره إلا مسافة قصيرة. وحينئذ يكون الصدق، وليس الخداع والمخاتلة، هو مفتاح النجاح وطريق الظفر.

وجماهير الكتاب المسرحيين جميعًا تكون وفية للمسرحية ولمؤلفها من أول الأمر إذا أن المؤلف قد سرها من قبل بما قدم إليها من مسرحيات.

على أن جمهور المتفرجين ينتظر من كتابه المسرحيين الذين يقدمون إليه أعمالهم، وله الحق أن ينتظر منهم، ألا يقنعوا بما يقدمون إليه من تلك الأعمال، بل عليهم أن يحاولوا جهدهم في سبيل أعمال أعظم ومجهودات اكبر وأن يسيروا بخطى حثيثة نحو التقدم.

ملاحظة الجماهير

وعلى الكتاب المسرحيين أن يلاحظوا جماهيرهم عن كثب وأن يتعلموا من تلك الملاحظة كيف يكتبون التمثيليات التي تستجيب لها تلك الجماهير استجابة طيبة محببة، واي المواقف والشخصيات يكون لها أعظم الأثر في نفوسها.. وأعظم من هذا وذاك.. الدور الذي تلعبه الجماهير حينما يراجع الكاتب مسرحيته، أو حينما يكتبها من جديد في أثناء مراحل إخراجها الأولى، ثم وهي في طريقها إلى ليلة الافتتاح في مسرح من مسارح نيويورك. وقد تناولنا المبادئ التي تتبع في إعادة كتابة المسرحية من جديد في الفصل الخامس عشر.

إن الرغبة في التعلم من الجمهور ربما كانت أثمن ما يستطيع الكاتب الناشئ أن يعتد به في حرفته الكتابية للمسرح. فهو بهذا وحده يمكنه أن يتعلم كيف يقدر تقديرًا سليمًا، لا يتسرب إليه الخطأ، القيمة النسبية "للطريقة" التي يستعملها لجعل الفعل شيئًا مقنعًا وملزمًا لمن يجلسون وراء

الأضواء المسرحية أو بعد ذلك أمام آلات التصوير حيث يكون الجمهور غير موجود بالضرورة.

إن الجمهور هو أعظم الدراسات المسرحية جاذبية. إن أشياء كثيرة جدًا تبدو على قدر عظيم من الصدق فيما يتصل به ويحتشد من حوله؛ ولا يدرى الانسان لماذا؟ فمن ذلك مثلًا أن الجمهور حينما يضحك نراه يهتز إلى وراء ثم إلى أمام في مقاعده، ولكنه حينما يحزن نراه يتحرك يمينًا ويسارًا. وعليك أن تقف في مؤخرة الصالة في أي مسرح لتلاحظ الجمهور، وتلاحظ كيف يساير النغم الجسماني الصادر عما يشاهد وعمن يشاهد.. وانظر كيف يستجيب في انفعال واندماج لذلك الذي يحفزهم ويستجيشهم. وعليك أن تسائل نفسك– إذا كنت أنت الذي كتبت المسرحية–: هل يضحكون في المواقف التي أردت منهم أن يضحكوا فيها؟ وهل أرسلوا زفرة يترجمون بها عن مواجعهم في المواقف التي أردت أن ينفعلوا فيها؟ إنك تستطيع أن تحكم إذن: وما عليك إلا أن تغرس نفسك في مؤخرة الصالة وتلاحظ .

وهذا سبب آخر من الأسباب التي تجعل الجامعات والكليات تقبل على إخراج مسرحية لكاتب مسرحي جديد– وأن تخرجه لتتيح لنفسها الفرصة لكي تعرف عنه شيئًا من أعظم نقاده المسرحيين.. وأعني: الجمهور.

في شهر إبريل من سنة ١٩٥٧ أتاحت جامعة تفتس[١] للكاتب المسرحي برنارد رينس [٢] فرصة من هذا القبيل حينما أخرجوا مسرحيته الجديدة: "صرخة منتصف الليل"[٣] وأعطيت مخطوطة المسرحية بالفعل لإجراء تدريب قراءة تحت إشراف "لجنة الكتاب المسرحيين الجدد" بمدينة نيويورك. وقد ذكر رينس أن هذه القراءة ساعدته مساعدة عظيمة على إعادة كتابة المسرحية من ناحية الشكل البنائي المسرحي قبل أن تخرجها جامعة تفتس. إلا أن تمثيلها في باحة الجامعة هو الذي دل على وجوب إجراء جديد في تطوير المسرحية لتتخذ صورتها النهائية. وقد كتب رينس في هذا يقول: "لأن هذه هى المرة الأولى التي أصبح فيها قادرًا على ملاحظة تأثير العناصر المختلفة التي تتركها المسرحية في جمهور من المتفرجين، ومن ثم أكون قادرًا على استخلاص نتائج مهمة فيما يتصل بالتشكيل النهائي للمسرحية. إنه لا يوجد ما يبلغ في أهميته

---

(١) Tufts University

(٢) Bernard Reines

(٣) The Midnight Cry

لتطور الكاتب المسرحي وتنميته- وذلك بعد الموهبة والتنظيم- ما يبلغه إخراج المسرحية وتمثيلها- وذلك لأن الكاتب المسرحي لا يمكن أن يتعلم عن قاضيه النهائي ومعلمه الأخير- الذي هو جمهور النظارة- إلا عن طريق الحفلات التي تمثل فيها مسرحيته أمامه"[١].

دين الكاتب المسرحي لجمهوره

يجب أن يظل الجمهور مسرورًا ومهمًا بما يرى مادام الستار مرفوعًا. وقد يستعمل الكاتب المسرحي فطنته وإدراكه في الطريقة التي يتبعها، إلا أنه يجب أن يصل دائمًا إلى تلك النتيجة الواحدة لا يتعداها. واستحسان الجمهور لمسرحية من المسرحيات ندر أن يكون له صلة بموضوعها، أو بالفكرة التي تنطوي عليها. والذي يصر الجمهور عليه هو أن تسرد له فكرة المسرحية بطريقة لذيذة شائقة، وأن يطلب إليه الاندماج في شخصية البطل سواء أكان البطل فردًا واحدًا أم جماعة، وأن يستطيع الاهتمام بما يحدث لهذا البطل.

والكاتب يجب ألا يكون مبدع المسرحية وخالقها فحسب، ولكن يجب أن يكون بفكرة وتصوره واحدًا من جمهور المتفرجين عليها، أو كما قال تشاننج پوللوك، وهو يرجع البصر في حياته الطويلة التي قضاها في المسرح: "إنني لا أذكر أن أي مشهد كان يؤثر في وأنا أكتبه قد أخفق في التأثير في الجمهور، ولا أن أي مشهد أخفق في التأثير على وأنا اكتبه قد نجح قط في المسرح".

إن الكاتب المسرحي يجب أن يكون على قدر عظيم من الشعور بالمسئولية نحو جمهوره، لأنه يكون كل شيء بمساعدتهم له، فإذا تخلوا عنه لم يكن شيئا على الإطلاق.

---

[١] Bernard Reines, "Case history of a play," Prologue, April, 1957, p. 4.

الفصل السادس

استكشاف المادة المسرحية

من المشكلات الكبرى التي تواجه الكاتب المسرحي المبتدئ مشكلة استكشاف المادة المسرحية التي يستطيع أن يشكل منها عقدته، ويطور شخصياته ويكتب حواره. وكل معلم من معلمي الكتابة المسرحية يلقي الطالب المتوسط الذي يدعي أنه لا يدري شيئاً يستحق أن ينشئ منه مسرحية، وأنه لصغر سنه وقلة تجربته لم تتح له الفرصة لتطوير حاسة مسرحية أو امتلاك ناصيتها. لقد تناولنا في الفصل الثالث العلاقة بين السليقة المسرحية وعملية الإبداع والخلق. وأكثر ما نتناوله في هذا الفصل خصائص استكشاف المادة المسرحية مع الإشارة إلى الجدل واختلاف وجهات النظر بين الكتاب الذين يدافعون عن الكتابة من التجربة، وبين أولئك الذين يردون إلى قوى الفكر والخيال العبء الأكبر في الحصول على المادة المسرحية.

ما هي المادة المسرحية؟

لا عجب إذا اضطرب تفكير الكاتب الناشئ وهو يحاول أن يشق طريقه وسط هذا التيه من النظريات التي تفصل القول فيما هو مسرحي وما هو غير مسرحي. إن الفلسفات ومداخل الفكر أمور تسجل في حينها، ويمكننا أن نفحصها ونتباحث فيها في إطالة وإسهاب. إلا أن اختلاف آراء الذين تكلموا في النظريات المسرحية وعدم اتفاقهم على شيء يجعل من المشكوك فيه أن يستطيع الكاتب المسرحي المبتدئ أو غير المجرب استنتاج رأى من الآراء أو استخلاص وجهة من وجهات النظر الواقية التي يمكنه أن يتخذ منها مرشداً له يستطيع الاعتماد عليه. ومنشأ الصعوبة هو هذه التعريفات المضطربة المتعارضة التي يرفعون بها المسرحية **"Drama"** فيخلطون بينها وبين ما هو مسرحي **"dramatic"**. إن المسرحية هي البناء المشكل لإبراز ما هو مسرحي أو درامي فوق منصة التمثيل، وقد عرفت بطرق شتى وبدرجات متفاوتة من التأكيد لعناصرها المركبة من عهد أرسطو إلى اليوم.

والاضطراب حول النظرية الحديثة ناشئ من ألوان الجدل والمناقشات التي ثارت حول

"قانون المسرحية" الذي كتبه فرديناند برونتيير سنة ١٨٩٤، وهو القانون الذي يقول فيه الناقد الفرنسي: "إن المسرح عموماً ليس شيئاً إلا هذا المكان الذي تتطور فيه الإرادة البشرية التي تهاجم كل ما يقيمه في طريقها القدر أو الحظ أو الظروف من عقبات". وليس يخفى أن برونتيير كان يهتم أساساً بالمسرحية في مجموعها، وليس بالمادة "في تتشكل منها المسرحية. ثم أصبح أكثر وضوحاً وتحديداً في تصريحه بأن "المسرحية هي إبراز أو تصوير لإرادة إنسان في صراعه مع القوى الغامضة أو القوى الطبيعية التي تحيط بنا وتستخف بشأننا، إنها واحد منا قذف به حيا فوق خشبة المسرح ليناضل من فوقه ضد القضاء والقدر.. ضد القانون الاجتماعي.. ضد واحد من زملائه من بني البشر.. ضد نفسه إن اقتضى الأمر.. ضد اهتمامات ومصالح أولئك الذين يحيطون به وضد أهوائهم وحماقاتهم وأضغائهم[١]".

وقد عارض ويليام آرتشر، الناقد الإنجليزي، نظرية برونتيير التي حمى الجدل حولها وخطأها، وقال بدلاً منها بأن جوهر المسرحية هو "الأزمة". وآرتشر يتساءل قائلاً: "وماذا إذن هو جوهر الدراما– أي المسرحية– إن لم يكن الصراع هو جوهرها؟ ما هي السمة العامة المشتركة في الموضوعات والمشاهد والأحداث التي نسلم ونعترف بكونها موضوعات ومشاهد وأحداثاً درامية– أي مسرحية– بخاصة؟

ويجيب آرتشر عن سؤاله البليغ بقوله إن جوهر المسرحية هو الأزمة: "إن المسرحية تتفاوت في سرعة تطويرها للأزمة من خلال الخطوط أو الظروف، والمشهد الدرامي هو أزمة من داخل أزمة، يساعد بجلاء على بلوغ النتيجة النهائية. ومن الممكن أن نسمى المسرحية أو الدراما: فن الأزمات.. كما أن القصة هي فن التطورات التدريجية[٢]". وقد كان آرتشر هنا أيضاً مهتماً في الغالب بالصورة المسرحية– أو الدرامية أكثر من اهتمامه بالسجايا والخصائص التي تصنع المادة الدرامية. ومهما يكن فآرتشر هو الذي أعطى للفظة "درامي أو مسرحي" ما تعنيه من كونها "أي تصوير أو إبراز للشخصيات الخيالية إبرازاً قادراً على إثارة اهتمام جمهور مجتمع في مسرح وإدخال السرور على نفسه" ونعود فنقول إن الكاتب المسرحي الناشئ في حيرة– لا يزال– من أمر هذه المادة

---

(١) Henry Arthur Jones, "Introduction to Bruetiére's Law of the Drama" in Barrett H. Clark's European Theories of the Drama, Crown publishers, 1947, p. 461

(٢) William Archer, "Dramatic and Undramatic", in Barrett H. Clark's European Theories of the Drama, Crown Publishers, 1947, p. 479

المسرحية القادرة على إثارة اهتمام جمهور المسرح كيف يجدها وأين يستطيع استكشافها.

وعلى العكس من ذلك نجد جورج بيرس بيكر يهتم بمشكلة التمييز بين المسرحية وبين الشيء المسرحي– أو بما هو درامي– وفي بحثه الذي كتبه مما هو درامي نجدع يذهب إلى أنه يعني "المادة الخلافة للاستجابة الانفعالية". وفي نظر بيكر أن التمثيلية وجدت لخلق الاستجابة الانفعالية في جمهور من المتفرجين: "وقد تكون الاستجابة لانفعالات الأشخاص الموجودين في التمثيلية أو انفعالات المؤلف وهو يلاحظ انفعالات هؤلاء الأشخاص". وبيكر يستنتج منطقياً أن جميع المادة التي تثير أو يمكن جعلها تثير الانفعال لا تكون مناسبة للاستعمال في المسرح حينما تأتي لأول وهلة في يد الكاتب المسرحي.

وهو يقول: "إن المادة الدرامية يجب تحويلها إلى مادة تمثيلية قبل أن نضعها أمام جمهور من المتفرجين وقبل أن تصبح دراما" وتعريف بيكر للمادة المسرحية– الدرامية– بوصفها تلك المادة التي لها القدرة على إثارة الانفعال هو التعريف الذي يأخذ به مؤلف هذا الكتاب ويوافق عليه.

وأشد التفسيرات إيجازاً لما هو درامي، ولما ليس درامياً، يمكن الحصول عليه بأحسن الطرق إذا حللنا موقفاً أساسياً وكلاسيكياً. فمشاهدة متحاربين مجهولي الاسمين منهمكين في معركة حياة أو موت قد تكون في ذاتها مشهداً مثيراً قمينا باستدعاء الأنظار ومثيراً لقدر معلوم من رد الفعل أو الاستجابة الانفعالية. والصراع المادي الحقيقي الذي له مثل هذا المنظر يؤدي إلى اهتمام المشاهد. ومع هذا فقيمته الدرامية مشكوك فيها إلا إذا استجاب جمهور من المتفرجين. وهذا المثال للرجلين المتحاربين ممكن قطعاً أن يصبح درامياً حقيقة إذا زودنا الجمهور بمعرفة بعض الحقائق المعينة المثيرة للانفعال. فإذا كان المتحاربان أباً وأبنا. وكان الجمهور عالماً بهذه الحقيقية في حين أن المتحاربين يجهلانها، نكون قد أدخلنا عنصراً من العناصر الدرامية لم يكن ممكناً مطلقاً أن يوجد في مجرد مشاهدتنا لرجلين يقتتلان. وإن الجمهور ليهتم في الحال بالسبب الذي من أجله نشأ هذا الموقف، وبما سوف تكون نتيجته، وبما إذا كان الرجلان سوف يعرف كل منهما الآخر قبل أن يقتل أحدهما أو قبل أن يجرح الآخر. وبعبارة أخرى أن الجمهور يحرص الآن على معرفة ما سوف يحدث للرجلين المقتتلين.. وذلك لأن مشاعره أو انفعالاته قد استثيرت.

إن الشيء الدرامي يندر أن يعرف أنه درامي بحالته التي هو عليها إلا إذا كان مزوداً بسمات معينة. وعمل الكاتب المسرحي هو أن يأخذ المادة الخام ثم يتبين ما فيها من إمكانيات، ثم ينفث

فيها الحياة الضرورية حتى يمكن بذلك أن تقف فوق خشبة المسرح أمام جمهور من المتفرجين وتحدث فيهم استجابة ملموسة.

والقدرة على استكشاف المادة الدرامية تستلزم أن يكون لدى الكاتب المسرحي ذخيرة من المعرفة بالناس وبسلوكهم، وملاحظة قوية ثاقبة بما يحيط به وبكل ما حوله، ثم خيال حي وتفكير قوي. وفضلاً عن ذلك فالكاتب المسرحي يكتب عن قوم وعن تجاربهم لجمهور من الناس لهم تجاربهم الخاصة. وعمل الكاتب المسرحي هو أن يزاوج بين تجارب شخصياته المسرحية وبين تجارب جمهوره، وأن يربط بين هذه وتلك برابطة السمات الشاملة العامة التي يخضع لها كلاً الطرفين.

التطرف والتوسط أو الشطط والاعتدال

إن من الكتاب من يرى ضرورة أن يستعمل الكاتب خياله في وصف الأفعال والأماكن التي يجهلها، على حين نرى كتاباً آخرين يذهبون إلى أن الكاتب المسرحي يجب ألا يكتب إلا عن الأشياء التي يعرفها معرفة شخصية وهذان رأيان متطرفان لا يعدوان أن يكونا شيئاً نظرياً، لأن أصحاب كل منهما يعلمون علم اليقين أن ثمة نقطة التقاء مشتركة بين التجربة الواقعية الحقيقية وبين التجربة الخيالية. بل إن بعض الكتاب المسرحيين يقولون بأن التجربة الواقعية ليست ضرورة حتمية أو ملزمة في تشكيل المادة المسرحية. أضف إلى هذا أن ملكة الملاحظة تلعب دوراً مهماً في عملية كل من الرأيين السالفين. وسنقوم بمحاولة في هذا الفصل لبيان التفسيرات المختلفة للأمور التي تجعل فكرة من الأفكار تتحول فجأة فتكون تمثيلية مزهرة تمام الازدهار.

اكتب عما تعرف

لا يكاد يكون ثمة خلاف بين معلمي التأليف المسرحي في أن الكاتب الناشئ يجب أن يكتب عن الأمور التي يعرفها ويلم بها إلماماً حسناً. إن الشيء المعقول هو أن يخرج الإنسان من المعروف الذي لا يجهله أحد إلى المجهول الذي لا يعرفه أحد، وأنه قبل أن يستطيع الخروج في مهارة ولوذعيه يجب عليه أولاً أن يتغذى على ما هو عادي ومألوف، أكثر مما يتغذى على ما هو غير عادي ولا مألوف.

وقد وضع جون جولسور ذي هذه المشكلة على مستوى أعلى حيث قال: "إن الفن لا يكون فناً إلا إذا كان مصنوعاً مما أحسه الفنان ورآه، لا مما قيل له إنه يجب أن يحس به ويراه "وهذا الكاتب الإنجليزي من أنصار الرأي الذي يلزم الكاتب بأن يأخذ مادته المسرحية من الحياة

مباشرة. وهو يقول في ذلك: "إن الكاتب المبدع إنما يشكل للعالم من مادة حياته نفسها شيئاً لطيفاً، وذلك في الصورة التي تروقه، متبعاً في هذا التشكيل مزاجه وفطرته هو بالذات".

ومسرحية جولسور ذي: "الحمامة **The Pigeon**" مثال رائع لتمسك الكاتب المسرحي برأيه في ذلك الموضوع، ففي هذه المسرحية نرى الكاتب يقذف بالرعاع والأوغاد في مواجهة فرد من أفراد المجتمع ممن نرضى عنهم أكثر مما نرضى عن هؤلاء الأوغاد. وقد أوضح جولسور ذي في حديث صحفي معرفته السابقة بهذه الطبقة من الناس فقال: "على أنني، وقد عشت في معمعان أمثال تلك الأحداث التي استخدمتها في مسرحيتي "الحمامة"، ورأيت تعدى أمثال هؤلاء المنبوذين على من هم أكثر منهم استقراراً من أعضاء المجتمع، لأشعر شعوراً قوياً بواقعية الأحوال الغريبة الخيالية التي يخلقونها"[١].

الأحداث التافهة قد تكون بمثابة لوحة القفز

قد تكون حادثة تافهة تقع في محيط الكاتب بمثابة "لوحة القفز" لكتابة مسرحية عظيمة إذا استطاع الكاتب أن يتبين هذه الحادثة ويقف على حقيقتها حينما يراها أو يسمع بها. على أن المشكلة لا تنحصر فيما إذا كان الكاتب، أو لم يكن، ملماً إلماماً واعياً وشعورياً بالإمكانات المسرحية (الدرامية) التي تنطوي عليها الحادثة، ولكن المشكلة هي إن كان ذهنه– أو لم يكن– ذهناً حساساً حساسية فيلم آلة التصوير السينمائي، بحيث إذا تعرض للحادثة التافهة– التي تنطوي على إمكاناتها الدرامية مع ذاك– أمكنه أن يسجل الحادث ليستخدمه في المستقبل.

ونحن نتساءل الآن عما هو الحادث التافه؟ إنه حادث يلاحظه الإنسان أو تقع عليه العين يكون في ذاته غير متصل بأساسه أو بقرينته المكانية. إلا أن فيه من استرعاء النظر ما يكفي لأن يحدث تأثيره فينا حينما يقع. إنه قد يكون حركة صغيرة جسمانية، أو لقاء مصادفة في ركن من أركان الشارع، أو طرفاً من حديث يطرق الأذن بين رجلين في شارع من الشوارع الفرعية، أو رؤية وجه غير عادي ولا مألوف في زحمة من الناس، أو ملاحظة أو إشارة عادية. إنه قد يكون شيئاً من ذلك وأكثر من ذلك، إلا أن وقوعه لا بد أن يحدث وقد يكون حادثاً يمكن أن يتطور من نفسه أو تطوره نحن فنجعل منه تمثيلية مكتملة بالغة تمام الازدهار.

إن كثيرين من الكتاب المسرحيين لا يرون أبداً معالجة أي موضوع (م ٩ الفن المسرحي)

---

[١] New York Dramatic Mirror, April 3, 1912

لم يمروا بأنفسهم بتجربته، ولا معالجة أمكنة أو أناس لم يعرفوهم من قبل. ويسلم كتاب عديدين بأنهم حينما كانوا في أوائل عهدهم بالصنعة الكتابية، كانوا يضعون قصصهم في إطارات وأوضاع غريبة يخترعها خيالهم اختراعاً. لكنهم فيما بعد، حينما نضجوا، وحينما ازدادت خبرتهم بالإمكانيات المسرحية التي تنطوي عليها تجربة وقعت لهم أو شهدوها هم أنفسهم، ولم يستقوها من كتاب مثلاً، أصبحوا يعرفون، كما اعترف بذلك تشاننج بوللوك "كيف يجدون هذه الحوادث على قارعة الطريق، أو في ركن أحد المنعطفات في معظم الأحيان".

قدرتك على كتابة الحوار الواقعي تتوقف على ما تعرف

يقص علينا جون فان دروتن في ترجمته لحياته في كتابه: "الكاتب المسرحي وهوي كتب" وذلك في حديثه عن مدارج نموه بوصفه كاتباً مسرحياً، يقص علينا مجهوداته الأولى في الكتابة المسرحية حينما لم يكن قد انتبه بعد إلى وجوب الكتابة عما يعرف، وقد أدرك فان دروتن أنه حينما بدأ يكتب عن الأشياء التي يعرفها أحسن مما يعرف غيرها أن حواره أصبح خيراً بكثير عما كان من قبل، وأنه أصبح أقرب إلى إمكان تصديقه. ويستطرد فان دروتن فيقول: "لقد مضيت في محاولاتي لكتابة مسرحيات، وبمجرد أن كتبت عن الأشياء التي أعرفها وألم بها أصبح حواري أحسن مما كان. وازدادت أذني خبرة ومرانة.. أما عندما كنت أكتب عما لا أعرف، وعندما كنت أحاول كتابة المزاحات وصوغ النكات، كان حواري يجرى آسنا ورديئاً[1]" ولسوف نتناول مشكلات كتابة الحوار المسرحي في الفصل العاشر، والذي لا بد منه هنا الآن هو أن نشير إلى أن هذه المشكلة نصبح شيئاً هيناً ويسيراً جداً ما دام الكاتب المسرحي يسير على أرض مألوفة وذلك بالكتابة عن قوم يعرفهم معرفة جيدة وقد أصاب أون ديفز كبد الحقيقة حينما سئل أن يلخص النتيجة التي وصل إليها بتجاربه الخاصة في ميدان الكتابة المسرحية حيث قال وهو ينصح الكتاب الناشئين: "انسج من الخيال قصة عن هذا النوع من الأشخاص الذين تعرف عنهم وتلم بأحوالهم إلماماً عظيماً، ثم قص تلك القصة بقدر ما تستطيع من البساطة".

الحياة الإنسانية نفسها مسرحية

إن الحياة نفسها بتجاربها الكثيرة المتعددة، مسرحية بصورة من الصور. والتجربة الإنسانية مليئة بالأزمات الكبيرة والصغيرة على السواء.. مكتظة بالحوادث التي يمكن أن تتضخم وتتضخم

---

[1] john Van Druten, playwright at work, Harper & Brothers, 1953, p. 19

في طريقها نحو قمة.. أو نحو ذروة تتقرر عندها وجهة من وجهات النظر.. والحوادث موجودة من حولنا دائماً في انتظار الكاتب المسرحي الذي يختار منها ما يروقه، والذي ينظمها ويشكل منها مسرحياته. والكاتب المجرب ليس بحاجة إلا إلى أن يعرف الناس الذين يستطيع أن يحتذيهم في خلق شخصياته ورسم هذه الشخصيات على منوالهم.

يقول صمويل شيمان الكاتب المسرحي الأمريكي الذي كان من أبرز الكتاب قبل ثلاثين عاماً: "إن كل لحظة من لحظات الحياة الإنسانية هي مسرحية– أو دراما– في حد ذاتها، واللحظات تتجمع في ثلاثة أو أربعة أحداث مهمة في حياة الشخص الواحد، ونحن نسمى الفترات أو مراحل العمر: سنين.. والحوادث أو الأحداث، يمكن أن تكون الفصول الأربعة التي تتألف منها المسرحية، والستار لا يكون دائماً شيئاً متوقعاً كما هو الشأن في المسرح، لكنه ينهي المسرحية أو ينسدل في ختامها. وبعض الحيوات الإنسانية تقع في فصول ثلاثة كما يقع بعضها في فصل واحد، لكنها جميعاً مسرحيات مؤثرة تسترعى الانتباه، ومحركة للمواجع، سواء تشابهت أو اختلفت[١]"

والجمهور لا يسر عادة من الرجل الذي يأخذ موضوعاته من الكتب وما إليها من مصادر ثانوية. والكتابة من الحياة تحتاج إلى فترة من الوقت يقضيها الكاتب في معمعان الحياة نفسها. وهذا لا يعني أن الكاتب الناشئ يجب أن يتخلى عن قلمه لكي "يعيش" تلك الحياة، لكنه يعني أن المؤلف قبل أن يصبح مؤلفاً ناجحاً يجب عليه أن يضبط أوتار نفسه على استجابات الانفعالات البشرية وهي تواجه عقبات الحياة، ثم يستخلص تلك السجايا المشتركة الشاملة أو المميزات والخصائص التي تتسم بها الطبيعة البشرية التي يمكن أن تنطبق على الناس في أي موقف من المواقف أو ظرف من الظروف أو وضع من الأوضاع.

ملاحظة الحياة

من المنطق السليم بل البديهي أن تتوافر في الكاتب المسرحي ولا بد حاسة الملاحظة الحادة المرهفة، بوصف هذه الحاسة ضرورة من الضروريات الأساسية التي لا يستغنى عنها الكاتب المبدع الخلاق. والقدرة على ملاحظة الشيء الحقيقي الواقعي دون أن نخلط بينه وبين صورته

---

[١] Samuel Shipman, "All life is melodrama" Theatre Magazine, April, 1919, p 198

المقلدة المصحفة هي في رأي الكثيرين أصعب مهمة وأشقها في عملية الكتابة للمسرح كلها.

وتتجلى بعض الأمثلة الرائعة للمقدرة على التمييز بين الأصيل الفائق وبين الزائف الغث في تجارب معينة مما يحدث لطالب التمثيل. فقد اضطلعت مدرسة مشهورة من مدرسات التمثيل في نيويورك بعمل تعليمي لمدة الصيف في إحدى جامعات الجنوب الغربي حيث أقبل الطلاب ليتلقوا منهاجاً في التمثيل على هذه المدرسة أو المدربة الكبيرة التي كانت تتقاضى أجوراً خيالية ممن كانت تدربهم من الممثلين المحترفين في مدينة نيويورك. وقد وقع حادث له مغزاه الخاص للكاتب المسرحي الناشئ في غضون ذلك الصيف. فقد طلبت المدرسة من إحدى الطالبات أن تمشي فوق منصة التمثيل مشية المرأة العاهرة المحترفة. وأمضت الطالبة دقائق قليلة في الاستعداد لما طلب منها، ثم أعلنت أنها ستمشي المشية المطلوبة. ثم دخلت المنصة، واستعرض الجمهور منظراً مقلداً من مناظر "مضغ اللبان" و "هز الأرداف" والغمز واللمز والتثني المائع المكشوف. وأوقفت المدرسة الفتاة وسألتها: "ألم تشهدي في حياتك عاهراً قط؟" واصطبغ وجه الفتاة بحمرة الخجل، وخفضت رأسها وهي تقول: "كلا.. ولكن.. أليس هكذا تمشي بنات الهوى والمتسكعات في الشوارع؟"

وأجابت المدرسة: "يجب أن تعرفي هذا بنفسك. وأمامك أربع وعشرون ساعة" وازدادت الفتاة خجلاً مما جعل المدرسة تسألها عن سنها، فتقول الفتاة مغمغمه: "ثماني عشرة سنة".

وتقول لها المدرسة: "حسناً.. قابليني إذن في مسكني في التاسعة هذه الليلة"

وقابلت الفتاة المدرسة في الميعاد فذهبت بها إلى بار وقهوة من البارات التي تفتح طوال الليل، حيث طلبتا قهوة وجلستا تثر ثران في أحد الأركان حوالي نصف ساعة. وفجأة تميل المدرسة نحو الفتاة لتسألها عن عدد العاهرات اللاتي رأتهم خلال هذه الفترة في ذلك البار.. وتتلفت الفتاة مرتبكة لتقول إنها لم تر منهن واحدة: ولكن المدرسة تذهل الفتاة بأن خمساً من بنات الهوى كن هناك خلال الفترة التي فرغن فيها من ارتشاف قهوتهن.

وتقول الفتاة متلعثمة: "إن مظهر لنسوة اللائي كن هنا لا يختلف عن مظهر غيرهن من النساء".

وتجيبها المدرسة: "بالضبط.. ولكن انظري الآن إلى هذه المرأة الواقفة عند البار.. فماذا ترين؟

وتقول الفتاة: "أرى امرأة في حوالي الخامسة والثلاثين أو الأربعين.. كلا.. فيداها وعنقها

تبدو أصغر.. وملبسها رخيص الثمن لكنه أنيق.. إنها تبدو كمن تحاول التفكير في التحدث إلى الرجل الواقف عند طرف البار"

وتقول المدرسة: "إلى هنا– وكل شيء جميل.. والآن يمكنني أن أقول إن المرأة أقرب إلى أن تكون خمساً وعشرين منها إلى خمس وثلاثين أو أربعين، وإنها لا تعرض تجارتها اختياراً ولكن تحت وطأة الحاجة والضرورة. إن الجرأة أو الوجه المكشوف لا يزال من الأمور الصعبة عليها"

وتجيب الطالبة الممثلة: "انظري.. أنها تتحدث إلى الرجل الآن.. كم أود أن أعلم ماذا تقول له"؟

– "هذا لا يهم.. إن ما تقوله لا قيمة له"

– "إنهما ينصرفان الآن معاً"

وتعلق مدرسة التمثيل على هذا قائلة: "إذن– لقد نجحت"

وتقول الطالبة: "إنها لا تبدو كما حسبت أن للمرأة العاهرة تبدو. إنها امرأة جذابة، وهي غير مسرفة في ثيابها ولا في دمامها– أي مكياجها وتواليتها– بأي حال.. ومن الممكن أن نحسبها "ست بيت" أو موظفة في أحد المحال".

وتجيبها المدرسة: "إلا أن ثمة خلافاً.. أليس كذلك؟ والآن.. أريد منك في الفصل غداً أن تعيدي هذا الدور الذي طلبت إليك تمثيله هذا الصباح.. وحاولي أن تميزي وجه الخلاف"

وفي الصباح التالي شرعت الفتاة في تمثيل الدور من جديد. وقد قامت هذه المرة بتصوير امرأة مضطرة إلى بيع جسمها لكي تعيش تصويراً حساساً فياضاً بالمعاني. لقد كانت الشخصية المبتدعة تقف حائرة أساساً أمام ما كان عليها أن تفعل، إلا أن دافعاً قوياً كان يجعلها ماضية في عملها، وقد كان هذا العمل هو وسيلتها الوحيدة للحصول على رزقها، وقد بدت أشد ما يبدو أصحاب الأعمال في تنفيذه. على أن تحت سطح هذا المظهر كان يبدو شعور بأن تلك العاهر لم يكن لها مفر مما هي فيه، وأن الأجر الذي كانت تحصل عليه كان من الممكن أن تتسلمه بأعظم آيات الحمد.

لقد تلقت الطالبة درساً مهماً في فن ملاحظة الحياة.. في النظر إلى ما تحت السطح لاكتشاف الشيء الحقيقي.. الشيء الأصيل الجوهري. والكاتب المسرحي يستطيع بمثل هذا أن يضع نفسه في الموقف الذي كانت تقفه طالبة التمثيل وهو يلاحظ موكب الحياة في مروره به.

ويستطيع الكاتب المسرحي بحاسة الملاحظة الحادة السريعة أن يتزود بثروة من المادة المسرحية الدرامية. وقد قال مرة فرانك كرافن الممثل الراحل والكاتب المسرحي إنه كان يتبع طريقة تعلمها وهو لا يزال تلميذاً في المدرسة خلاصتها تدريب قواه وملكاته على الملاحظة في إمداد نفسه بمذخور عظيم من المادة المسرحية. وبشيء من التنظيم والتعديل في شخصية الفرد يستطيع الكاتب الناشئ أن يستعمل هذه الطريقة استعمالاً حسناً. ويقول فرانك كرافن: "لقد كان من التمرينات التي استخدمتها وأنا في المدرسة، تمرين كنت أتألق فيه وتظهر مواهبي، وذلك حينما كنت مع عدد من التلاميذ نسير صفوفاً مارين بنافذة تحتوي على عدد من الأشياء وبعد ذلك يطلب منا أن نكتب عما رأينا. وقد كنت أحرص على تذكر المشهد بحيث لا يغيب عن بالي. وكنت إذا رأيت رجلاً مقبلاً نحوي في الشارع وله سيماء تستلفت انتباهي لا أنفك أدرسه وأتفرس فيه وأبحث عما جعله موضع انتباهي واسترعاء بصري"[١].

وقد يكون ثمة وجه للشبه بين ملكة الملاحظة كما وصفناها هنا وبين قوة التركيز. والتمرين الذي كان يقوم به كرافن كما يمكن أن ينطبق على الكاتب المسرحي الذي يشحذ مقدرته على حصر انتباهه على ما يحيط به ويجرى من حوله، وخصه في تفصيل دقيق، ثم يستظهر ما ينتهي إليه ليرجع إليه في المستقبل.

وينظر إلمر رايس، ذلك الكاتب المسرحي الذي ولد وتعلم في نيويورك، إلى مدينته التي شب وترعرع فيها بوصفها مصدراً للمادة الخام التي يأخذ منها موضوعات مسرحياته، ويرى رايس أن ما يفتقر إليه الكاتب المسرحي إنما هو الملاحظة وتدبر ما حوله.. فإذا فعل وجد بين يديه وطوع أمره كل ما لا بد لمسرحيته. ويقول رايس في مقال له في مجلة المسرح **Theatre Magazine**: "إنني لأظن أن هذه المدينة الفذة المدهشة التي يتصارع فيها ستة ملايين من البشر، والتي تهفو إليها ملايين أكثر وأكثر، تكاد تكون منجماً حاماً من المواد المسرحية. ومن المستحيل على من لا يغمض عينيه ولا يصم أذنيه، أن يجوب شوارع هذه المدينة الكبيرة سحابة يوم واحد دون أن يرى ويسمع ألف مسألة ومسألة– منها ما هو حقير ومنها ما هو محزن، ومنها الدنيء ومنها المضحك، ومنها المسلي ومنها المذهل المدهش. ومنها المفجع المحرك للشجن، ومنها التافه الذي لا قيمة له– إلى آخر تلك الأمور التي تكشف عن سجايانا خلال العمل، (وهذا على ما أعتقد

---

(١) **New York Press, March 15, 1914**

هو تعريف بعضهم للمسرحية– أو الدراما)

إن تمرين كرافن يؤكد أن المادة المسرحية يمكن أن توجد في أي مكان في حين أن تفسير رايس هو أقرب على الأرجح إلى قلب الكاتب الناشئ الذي يبحث بسليقته عن الشيء غير العادي والشيء الساحر الفتان الذي يخلب اللب.. الكاتب الذي يجمع بين المصطلح: المادة الدرامية، وبين الشيء الذي لا يمكن العثور به إلا في الحواضر الكبيرة والعواصم الضخمة. على أن الطالب الحكيم هو الذي يدرك أن تمرين كرافن قمين بأن يعطينا النتائج نفسها إذا طبقناه في أصغر قرية من بلادنا كما نطبقه في أعظم مدينة في العالم.

ومن واجب الكاتب المسرحي أن يكون بالضرورة بصيراً بما يعمل الناس، قوى الملاحظة لما يتعاطونه من شئون الحياة، إذا أراد أن يكون له جمهور كبير ضخم يحبه ويعجب بما يكتب، إذ الناس ميالون إلى مشاهدة الحوادث العادية المألوفة والأمور التي تتميز بها الحياة العامة منقولة إلى خشبة المسرح. ويجب على الكاتب المسرحي أن يدخل في حسابه ترديد أصداء ما تضطرب به صدور الناس في حياتهم اليومية من مخاوف وأطماع.. وكلما كانت هذه المخاوف والأطماع ذات صفة عامة وشاملة، ومن النوع المتأصل في الطبائع البشرية، كان الكاتب أقرب إلى إنجاز مهمته وأدنى إلى إتمام رسالته. وكثير من التمراير الواردة في ذيل هذا الكتاب، وهي تمارين مجموعة من كتب عدد من مدرسي التأليف المسرحي الممتازين في الولايات المتحدة الأمريكية، تهتم بإرهاف ملكات الملاحظة عند الكاتب المسرحي وتقويتها، وجعله ماما إلماماً متزايداً بما حوله من ثروة مسرحية لا نفاد لها يستطيع أن يقطف من ثمارها متى شاء.

الخيال وأثره في الكتابة المسرحية

إن قوة الملاحظة وحدها شيء قريب الشبه بالتصوير الفوتوغرافي، لكنها حينما تعمل مقترنة بقوة الخيال يمكن أن تصبح أداة إلى فن أسمى مما تستطيع آلة التصوير أن تصنع وكلايد فتش في بحثه: "التمثيلية والجمهور" يقول: "إن الملاحظة تدير الآلة والخيال يقوم بالباقي". وفتش يشير إلى ما يرجح أنه الوظيفة الرئيسية للخيال في عملية الكتابة المسرحية، أو الربط بين الملاحظة والخيال.

إن الخيال يساعد الكاتب المسرحي على إبراز الحوادث والأمكنة والشخصيات التي لم يألفها في مشاهداته أو تأملاته. ويعتقد بعض الكتاب أن الخيال أهم في الواقع من الكتابة عما يعرفه الكاتب. ومهما يكن هذا أو ذاك، فإن مقدرة الكاتب في استعمال خياله للانتقال من

المعلوم إلى المجهول هي التي تبشر بنضج فنه واستوائه على عوده.

وليس يخفي أن "طابعاً من الصحة والصدق" في الزمان والمكان يمكن توفيرهما عن طريق البحث والتحري، إلا أن سلوك الناس أو مدى استجابتهم الانفعالية، سواء أكان ذلك في الماضي أم الحاضر أم المستقبل، هو هو نفسه لا يتغير، والذي يتغير هو اللغة والمصطلحات، ويذهب بعض الذين كتبوا عن شكسبير إلى أنه لا بد أن يكون قد درس القانون، أو أنه عمل طبيباً أو أحد رجال البلاط الملكي لكي يجعل شخصياته يتكلمون بهذه الطريقة التي كانوا يتكلمون بها. والمحقق أن في إمكان الكاتب أن يتخيل أموراً وتجارب معينة مما يريد تصويره أو التحدث عنه دون أن يكون قد مارسها ممارسة فعلية. وفي ذلك يقول إدوارد نوبلوك مؤلف مسرحية "قسمت": "إذا كانت التجربة أمراً ضرورياً ولا غنى عنه لوجب أن يكون كل كاتب من كتاب القصص والمسرحيات المثيرة المروعة التي تهز المشاعر لصاً وبوليساً سرياً وقاتلاً ومقتولاً في وقت واحد، وذلك قبل أن يكون كاتباً ... الأمر الذي لا يخلو من الهذر والسخف[١]":

وإدنا فربر **Edna Ferber** الكاتبة المسرحية والروائية تشعر أنها تستطيع أن تتمثل بخيالها المشهد الذي يجرى فيه الحادث الذي تكتب عنه. وهي تقول في ذلك: "إني أستطيع أن أمثل أي سن وأي بيئة وأي حالة أو ظرف، وأي موقف وأي شخصية أو انفعال من الانفعالات التي تهمني أهمية بالغة. وأنا لا أشعر بأية حاجة إلى التمرس بشيء من هذا كله أو ضرورة أن أكون قد رأيته رأى العين، أو أن أكون قد عرفته أو سمعت به أو قرأت عنه.. وأنا لم أركب سفينة جرت بي في مياه المسيسيبي قط، ولا حملني مركب قط فوق أمواج البحار الجنوبية.. ومع ذلك فقد كتبت "المسرح العائم أو الـ **Show Boat**[٢]"

وقبل أن يصبح الكاتب الناشئ مقتنعاً بما تقرره مس فربر هنا من أن كل ما يحتاج إليه الكاتب هو أن يجلس مسترخياً، وأن يسمح لذهنه بأن يحمله خلال الزمان والمكان إلى عالم الأشياء غير العادية وغير المألوفة عليه. إن للطبيعة البشرية سمات وخصائص عامة شاملة، وهذه السمات والخصائص يجب أن تكون من وراء كل خيال وأساساً له. والناس في كل العصور والأجيال وفي جميع الأقاليم والبلاد يكادون يسلكون سلوكاً واحداً من الناحية الانفعالية،

---

(١) **Edward Knoblock, Round the Room, Chapman & Hall, Ltd., 1939, p. 109**

(٢) **Ed na Ferber, A peculiar Treasure, Garden City Publishing Company 1910, p. 277**

ويتبعون هذه الطريقة أو تلك في المحافظة على ذواتهم، وذلك مذ كانت المحافظة على الذات هي الغرض الأساسي لجميع أفعالنا في هذه الحياة. ومن ثمة كانت الدراية بالطبيعة البشرية مستطيعة أن تغذي الكاتب المسرحي وتحفزه وتدفعه إلى خلق ما يصبو إليه من ذلك الذي يمكن أن يحصل به على استجابة لجمهوره وانفعاله بما يكتب. ومن السهل اليسير أن يضع الكاتب ثبتاً طويلاً للمثيرات أو الحوافز التي تتسم بها الطبيعة البشرية عامة. فمن الحوافز الأساسية التي تؤثر في البشر جميعاً نذكر على سبيل المثال الحب والكراهية والغيرة والجوع والظمأ وحب الشهرة والشرف والجشع والبخل والثروة والتملك والوطنية. ومعرفة الكاتب المسرحي بكل من هذه الدوافع والحوافز قد ينبع بأكمله من تجربته وخبرته الذاتية المحدودة، لكنه بتمثله نفسه من خلال ملكة الخيال يستطيع نقل هذه السجايا إلى المواقف التي لا تكون مألوفة له ولا لجمهوره.. وإذا أردت مثالاً لذلك فإننا نتساءل: هل من الضروري للكاتب المبتدئ أن يكون قد رشح نفسه لانتخابات مجلس الشيوخ الأمريكي، وأن يكون قد سقط في تلك الانتخابات ليعرف مرارة السقوط فيها؟ ألا يستطيع الكاتب أن يرجع إلى تجربته الخاصة بتذكر حادثة جد شخصية من حوادثه هو بالذات ذاق فيها مرارة الفشل، ثم يتمثل تلك التجربة بخياله ليصف وصفاً واقعياً أثر الهزيمة في نفس المرشح السياسي؟ إن الفشل وضياع الآمال تجربة ذقناها جميعاً وشعرنا بمرارتها إلى حد ما.

سأل أرشيبولد هندرسون ذات مرة جورج برناردشو عما هو هذا الشيء الذي يخلق للمسرحية، فأجابه: "إنه الخيال وإذا أمكنني أن أزيد على ذلك يا عزيزي هندرسون لكان السبب في شهرتي ليس أني كاتب مسرحي، بل إنني أعظم عالم نفساني عاش على هذا الكوكب"[١].

واستعمال الخيال يتأبى على المعالجة الموضوعية، شأنه في ذلك شأن أوجه كثيرة لعملية الإبداع والخلق. فالكاتب إما أن يكون ذا خيال ويستعمل خياله، وإما أن يكون ذا خيال ويستطيع أن يتعلم كيف يستعمله، وإما لا خيال له أبداً. على أنه ربما كان من الحكمة أن يكب جميع الكتاب الطامحين على دراسة الطبيعة البشرية لأن الخيال مع فقدان المعرفة بالسلوك الإنساني أو الإلمام باستجابات النفس الانفعالية لا قيمة له مطلقاً.

---

(١) **George Bernard Shaw and Archibald Henderson, "Is Shaw a Dramatist?" Forum, November, 1926, p. 260**

مصدر الأفكار

لما كان المصدر الذي نأخذ عنه فكرة المسرحية معقداً عادة وموضوعياً في طبيعته كان من العسير أن ندلى برأي قاطع فيما يتصل بالمصادر التي قد نقبس عنها موضوعات لمسرحيات مكتملة زاهرة. وبعض الكتاب يشعرون أن العملية على العموم عملية إيحاء وتخمر، والأرجح أنها، دون أن يدري الكاتب المسرحي، بذرة تزرع في نفسه ثم، تؤتي أكلها آخر الأمر. وقد يستطيع الكاتب في أحوال قليلة أن يتتبع الإيحاء حتى يصل إلى مصدره في بعض المشاهد أو الأفعال المحددة.. لكن هذا هو الاستثناء وليس القاعدة. ويقول جورج برود هرست: "إن المسرحية تبدأ في ذهني في أية نقطة من عدد من نقاط مختلفة. وربما كتبت المسرحية كلها من ذروتها، وقد تروقني إحدى الشخصيات بحيث أرى أنها تصلح صلاحية كافية لإبرازها فوق خشبة المسرح، وفي بعض الأحيان أرى حادثاً في الشارع فتمثال سلسلة من التفكير في ذهني تكون نتيجتها قطعة أكتبها للمسرح[1]". وقد أشار برود هرست في كلمته تلك إلى مصدرين أساسيين من المصادر التي ربما أعطت الكاتب موضوعاً لمسرحية. وهذان المصدران هما: شخصية مهمة شائقة، وحادث ثمين بأن يسترعى الانتباه. وثمة كتاب آخرون ينسبون الكثير من مسرحياتهم إلى شخصيات مهمة وقعت عليها أبصارهم وراحوا يوالونها بالملاحظة.

وقد ذكرنا في الفصل الثالث عدداً من الكتاب المسرحيين المعاصرين ممن تلقوا فكرة لإحدى مسرحياتهم من "ومضة من ومضات الإلهام" وسواء أصح هذا أم لم يصح فليس أمره بذي شأن كبير، لأننا نلاحظ، أن الكتاب متفقون في معظم الأحوال التي ناقشناها على أن الفكرة إنما تأتي، حينما تأتي، مما في عالم العقل الباطن المضطرب من مادة تناوبها العقلان الباطن والواعي يوماً ما. وهذا "موس هارت **Moss Hart**" يعبر عن ذلك بقوله: "تمر بالإنسان أوقات يشعر فيها بالجفاف والفراغ.. أوقات لا يكون فيها نبض أو تفكير.. ثم يأتي الوحي فجأة.. يأتي والإنسان جالس في حان، أو قاعد يتناول فطوره.. يأتي في صورة الفكرة الجرثومية.. بالبادرة النووية.. نقطة البدء التي يقفز منها الكاتب.." والآن، لا عليك إلا أن تقارن بين هذا الذي يقوله هارت والتفسير الذي أدلى به فان دروتن عن تلك الفكرة التي يهفو إليها الكاتب ليؤلف منها مسرحيته.. الفكرة التي تحتاج إليها لكي يكتب.. من أين تجيء وكيف تجيء" ترى كيف

---

[1] **George Broadhurst, "Some others and myself" Saturday Evening Post, November 20, 1926, p. 117**

تخطر بالبال حينما تخطر؟ هذه هي المعضلة ومناط الصعوبة؟ ... بل هذا سؤال تستحيل الإجابة عنه أحياناً. أنها لا تأتي بالبحث عنها.. ومهما تبذل من البحث والتحري والتدقيق والاستقصاء فلن تحصل على تلك الفكرة التي تصنع منها نسيج مسرحيتك. : بل لن تحصل على أية فكرة تستحق أن تكتب عنها شيئاً. إن الفكرة تخطر ببالك، وإنك قد لا تفطن دائماً إلى الوقت الذي خطرت به فيه، إلا أن لحظة الحمل قد وقعت، وقد بدأت عملية التخمر في مكان قما في خلايا كيانك الخلاقة المبدعة. وأنت في كثير من الأحيان بعد ذلك تنظر فيما فات لترى ماذا بدأها.. وفي بعض الأحيان تستطيع أن تتذكر هذا، وفي بعض الأحيان لا تستطيع"[1].

إن الإيحاء عند بعض الكتاب يقوم بدور مهم في نشوء المسرحية وتطورها. والحادثة القوية الاستفزازية هي أيضاً مورد خصب متدفق بالأفكار المسرحية، والاستماع إلى الناس وهم يتحدثون، باستثناء الأحاديث السياسية والدينية طبعاً، تلك الأحاديث التي يندر أن توحي بالمسرحيات التي يجدر بالكاتب الناشئ أن يتناولها، يمكن الإنسان من الحصول على حوافز ذهنية بديعة يبنى عليها مسرحياته. والأفكار التي تتطور فتصبح تمثيليات فيما بعد ترد في أذهان بعض الكتاب المسرحيين وهم يستمعون إلى الناس يتحدثون ويتناقشون. واللمحات الذهنية التي يكون سببها ذلك التيار الواصل بين عقلين ألمعيين، ثم الكلمة الطارئة.. وبخاصة تلك الكلمة المشحونة تماماً بالروح الدرامي، تلعب دوراً مهماً في نشوء القطعة المسرحية وتطورها.

استعمال المفكرات

ومن السداد والحكمة دائماً أن تسجل الأفكار التي تصلح لكتابة المسرحيات أو رسم الشخصيات، ويستوي في ذلك التسجيل أن يكون على قصاصة من الورق، أو على ظهر ظرف من أظرف الخطابات، أو على جذاذة من ورق اللف، أو فوق مفكرة مكتبك اليومية، إذ ليس من الممكن دائماً أن نكتب هذه القطعة من الحوار أو تلك، أو الحادثة الدرامية العابرة حينما تقع، إلا أننا مع ذلك يجب ألا ندخر وسعاً في تسجيلها حينما تكون لا تزال حديثة العهد، وعالقة بذاكرتنا واضحة المعالم فيها. والملاحظة الذهنية سرعان ما تبهت وتكاد تتلاشى، وبمضي الوقت يصبح من الصعوبة بمكان أن نتذكرها وقت الحاجة إليها.

وكثير من كتابنا المسرحيين الناجحين إن لم يكن معظمهم يستعملون المفكرات. وقد سأل

---

(1) Van Druten, op. cit., p. 40

مرة أحد رجال الصحافة الكاتب "آفري هوبود A very Hopwood" عما إذا كان يحتفظ فوق مكتبه بمفكرة ضخمة كجزء من طريقته في الكتابة، فإذا بالكاتب يصبح بسائله "جزء؟ تقول جزء؟ إنها الطريقة كلها يا سيدي! إنها الكل في الكل في عمليتي الكتابية.. إنها مرجعي وقاموسي الكبير.. إنها الكل في الكل في عمليتي الكتابية.. إنها مرجعي وقاموسي الكبير. إنها كتابيي العائلي المقدس.. إنني أسجل فيها كل فكرة وكل خلجة من خلجات الذهن التي تنسرق في دماغي العجوز المسكين.. إن كل مسرحياتي إنما خرجت من تلك المفكرة"(١).

لقد بدأ سومرست موم حياته وهو كاتب ناشئ بملء مفكراته بالأفكار التي تصلح للقصص والمسرحيات، وبمقطوعات من الحوار، وتقييد آرائه وتأملاته فيما كانت قراءاته وتجاربه في الحياة توحي به إليه. وقد ملأ موم في حياته الأدبية الطويلة خمسة عشر مجلداً ضخماً من أمثال هذه المفكرات. وأخيراً أقنع الناشرون موم القصاص والكاتب المسرحي الكبير- بتنقيح- وليس بإعادة كتابة- هذه المادة الضخمة ليجمعها مجلد ضخم واحد يمكن أن يرجع إليه الطالب الذي يدرس الكتابة للمسرح، يتخذ منه نموذجاً وهادياً في استعمال المفكرات. وقد استجاب موم لهذا الطلب، وبناء على استجابته هذه ظهر لجمهور القراء كتابه المسمى "مفكرة الكاتب The Writer's Notebook" الذي يجمع مذكرات موم من سنة ١٨٩٢ حتى سنة ١٩٤٤

وثمة كاتب معاصر آخر ممن يتحمسون للمفكرات ويؤمنون بجدواها إيماناً شديداً، حتى لقد قال عنها مرة: "إنني لا أتورع عن الظهور للناس دون أن ألبس سراويلي من أن أظهر بينهم دون أن أحمل مفكرتي!" وقد كانت مفكرة هذا الكاتب تفيض بأوصاف الناس والأماكن، وبشذرات من الحوار والشروح التي يعلق بها على حوادث صغيرة.

وقد كانت لتشاننج يوللوك، مؤلف "الأبله The Fool" و"العدو The Enemy" وعدد كبير آخر من المسرحيات الناجحة، كانت له طريقته الفذة في جمع الأفكار التي تدور حول الموضوعات التي من نوع خاص والتي يمكن أن يعالجها بعض الكتاب الناشئين معالجة حسنة. لقد كان يحتفظ بسجل خاص لكل مشروع من مشروعاته الكتابية المسرحية، وبمرور الوقت أصبح هذا السجل معرضاً لجميع المعلومات اللاحقة والمواد المتصلة بهذا المشروع. يقول بوللوك في

---

(١) John Van Doren, "How to write a play" Theatre Magazine, October, 1921 , p. 212

ترجمته لحياته: "عندما كنت أعثر بمشروع لإحدى قصصي أو مسرحياتي أو محاضراتي أو ما إلى ذلك.. كنت ألخصه في رقعة في ملف من ملفات سجلاتي، ثم يصبح الملف بعد ذلك أشبه بالورق اللزج الذي يصيد الذباب. وإني لأحتفظ بأكثر من ثلاثة آلاف من هذه الرقاع في ملفاتي، وبعضها محفوظ منذ سنين طويلة"[١].

والخمسة عشر مجلداً التي تحتشد فيها مذكرات موم والثلاثة الآلاف الملف التي تضم مفكرات بوللوك شهادة بالعمل الضخم الذي يسير بمقتضاه تسجيل الأفكار والمواد الكتابية. على أن الكتابة ليست حرفة هينة، وعلى كل من يفكر في اتخاذها صنعة له أن يوطن النفس على تقبل ما فيها من فترات العناء والتعب بقدر ما يتقبل ما فيها من فترات الكسب والجزاء الوافر. ونستطيع نحن أن نطور من بين هذه الطرق الطريقة الواعية الرشيدة لتسجيل المواد المسرحية وتصنيفها كما تواجهنا.

---

(١) Channing Pollock, Harvest of My Years, The Bobbs Merrill Company, 1943, p. 163

الفصل السابع

المشروع والهدف

إن السعي في الحياة إلى هدف هو ما يرفع الإنسان فوق مرتبة الهمج.. والاختراع وفي ذهن المخترع هدف يسعى إلى تحقيقه.. بل محاكاة الإنسان لغيره وفي باله هدف يسعى إليه من هذه المحاكاة هو ما يميز الشخص العبقري من بين الفنانين التافهين الذين لا يخترعون إلا من أجل الاختراع فحسب ويحاكون غيرهم من أجل المحاكاة نفسها.

لسنج في كتابه

فن التأليف المسرحي في همبرج (١٧٦٩)

إن المسرحية شأنها كشأن سائر أعمال الفن يجب أن يكون لها هذا الهدف الكلي الشامل.. هدف الترفيه عن الجمهور وتسليتهم– والترفيه والتسلية لفظتان تشتركان في المعنى في كثير من الأحيان بكل أسف– وكثير من الناس يعتقدون أنهما مترادفتان وبمعنى واحد. ولكن لكي نفهم معنى قولنا: "إن الهدف الأساسي للمسرحية هو الترفيه"، لا بد أولاً أن يوسع المرء مفهومه لمعنى الترفيه.

إن لفظة "ترفيه" لفظة مطاطة يدخل فيها معنى التسلية، لكنها تمتد إلى ما وراءها. وكثير من الناس ترفه عنهم مناظرة أو مناقشة في السياسة الخارجية أو محاضرة عن فلاحة البساتين أو بحث فيما وراء الطبيعة. ولفظة "الترفيه" لها معان كثيرة متعددة إذا نظرنا إليها على ضوء من علم نشوء المعاني وتطورها، إلا أننا حينما نطبقها على عمل من أعمال الفن نراها تتصل أساساً باستجابة المتفرج، أو رد فعلها فيه. وفي هذه الحالة يجب أن نفسر الترفيه على أنه إشباع للحواس – (م ١٠ الفن المسرحي)

وبعبارة أخرى: إدخال السرور على النفس– على أن إشباع الحواس لا يكون بالانفعال وحده، بل كثيراً ما يكون الإشباع على مستوى ذهني، ومن ثمة يكون الإشباع هو القدرة على

إدخال السرور على نفس جمهور من المتفرجين إما عاطفياً– أعنى انفعالياً– وإما ذهنياً، وإما هما معاً. وإذا جاز أن يتقبل الإنسان هذا التعريف الأوسع مدى أمكنه أن يفهم أن الهدف الأساسي للمسرحية هو الترفيه.

الجمهور يطالب بالترفيه

إن الجمهور – أو الناس الذي يكثرون من التردد على المسارح ودور السينما، والذين يجلسون إلى التليفزيون إنما يفعلون هذا لحاجة في نفوسهم.. أي لهدف. والأوساط المسرحية– أو المجالات التي تعرض فيها المسرحيات– هي في نظر كثير من الناس الأماكن التي يمكن أن يفر إليها الإنسان من حياته المثقلة بالأعباء، ومن ثمة كان من ضمن الرسالات الأساسية التي تقوم بها هذه المجالات توفير الترويح والمسرة لروادها، الأمر الذي يمكن أن يتم بكل من النقيضين: الضحك والبكاء.

والمسرحية في رأي دافيد بيلاسكو، تهيئ لنا الترويح والمسرة عن طريق الفعل والحوار المسرحيين اللذين "ينمان عما تضطرب به نفوس البشر ويتأرجح فيها ويعتمل في أطوائها"، وتكشف "للعيون التي أصابها العشي، والقلوب التي أضر بها البرد، عناصر الطبيعة البشرية المتفردة.. العناصر الجذابة العزيزة". ومن أجل هذا كان الجمهور مسئولاً أساساً عن هدف المسرحية الكلي الشامل، مذ كان هذا الهدف أقرب إلى الترفيه منه إلى التنوير والتثقيف. وقد كانت المسرحية لوناً عظيماً من ألوان الترفيه والترويح الشعبي المحبب بسبب مطالب الجماهير في هذا الميدان. ولكن يجب ألا يغيب عن بالنا بحال أن المسرحيات العظيمة عظمة حقيقية، مثل "أوديب ملكاً" و"هاملت" و"موت بائع أو قومسيونجي" هي مسرحيات تروق الذهن والقلب معاً.

كل المسرحيات تكتب لتدخل السرور على نفوسنا عاطفياً أو ذهنياً أو كليهما معاً

إن الإسراع بنبضات القلوب بهذه الطريقة أو بتلك هو عند كثير من الكتاب المسرحيين الهدف الأساسي للفن المسرحي. وكل مسرحية إنما كتبت لكي تدخل السرور على النفوس إما عن طريق العاطفة والانفعال وإما عن طريق الذهن، وإما عن كلا الطريقين. وأول ما يجب على الكاتب المسرحي هو أن يكون كاتباً مرفهاً على جمهوره.. وبينما توجد أخطاء وعيوب كثيرة في المسرحية يمكننا أن نغتفرها ونغض الطرف عنها فنحن لا يمكن أن نغتفر كون المسرحية شيئاً كئيباً يصدم النفس ولا يشوق الذهن.

إن المسرحية في ألطف صورها تجمع بين الحسنيين: اجتذاب الذهن وحسن وقعها في

القلب. والكتاب المسرحيون الناجحون يجتهدون دائماً في أن تكون مسرحياتهم مجالاً شائقاً تتنافس فيه العقول والعواطف.. وتقتسمه الأذهان والانفعالات.. وذلك لأن اختصاص المسرحية "هو أن ترفه علينا وتروح عنا" ومن الناس من يصرون على أن المسرحية يجب "أن تهذب جمهورها وتثقفهم" إن للمسرحيات التي هي من هذا القبيل مكانها الذي لا شك فيه، وإن كان معظم هذه المسرحيات مما يحسن فحصه والنظر فيه في ضوء مصابيح المكتبات وليس فوق منصات التمثيل. على أن المسرحية إذا كانت من المسرحيات التي تروق الذهن وتستهوى العاطفة، ثم كانت بالإضافة إلى هذا وذاك مسرحية تهذيبية مثقفة، فإن مثل هذا التثقيف يكون عادة من الأمور المقبولة، كما يكون في كثير من الأحيان ذا أثر عظيم فعال، غير أن التمثيليات التي تستهوى معظم طبقات الجمهور، لا جانباً واحداً منه فقط، يجب قبل كل شيء أن تكون مسرحيات ترفيهية تروح عن النفس ويستريح إليها القلب والعقل.

وهكذا نرى أن المسرح الحي النابض هو مسرح الناس جميعاً، وليس مسرح القلة المستنيرة أياً كانت استنارة هذه القلة. إن رغبة الجماهير في الترفيه والترويح، والوسائل التي تشبع هذه الرغبة لم تتغير على التحقيق إلا تغيراً ضئيلاً سطحياً خلال السنين الخمسين الأخيرة– ولعلها لم تتغير عما كانت عليه خلال القرون العشرين السابقة على هذه الفترة.

إشباع الحواس

إن الناس يحبون الأمور التي تثير ضحكهم بوصفها وسيلة مباشرة لإشباع حواسهم وإرضاء مشاعرهم، وذلك مذ كان الشيء الذي يدفع بالإنسان إلى النظر إلى نفسه فيجعله يبتسم حادثاً جديراً بالملاحظة في لهفة واهتمام. ومما لا يصعب فهمه السبب الذي يدفع بهذه الجماهير الضخمة إلى حضور الحفلات الهزلية والمضحكة بمختلف صورها (من ملهاة ومهزلة) بوصفها الأداة أو الوسيلة الرئيسية لإشباع الحواس وإرضاء المشاعر.

ولكن إشباع هذه الحواس في مجال المسرحية الجادة، من المأساة الكلاسيكية إلى المأساة الحديثة كان ولا يزال من الأمور التي لها أهميتها البالغة. ويوجين أونيل الذي يكاد ينحصر كل ما كتبه في نطاق المسرحية الجدية كان يعتقد أن عمله بأجمعه كان مشابهاً لأعمال الكتاب المسرحيين اليونانيين، وذلك في تصوير أعماله هذه لنضال الإنسان وهو يحاول قهر الحياة وإعطاءها معنى يناسبها. إن أونيل يعتقد بأنه كان يصور الإنسان في حبه للحياة. وقد دعى مرة

ليدفع عن نفسه ما اتهم به من أنه لم يكن يكتب إلا عن الجانب الخسيس الحقير السطحي من الحياة.. وبالأحرى عن حياة الفقراء والخاطئين البائسين، وهو ما يبدو الضد ما تستهدفه المسرحية أو الدراما، من ترويح وترفيه. وقد رد أونيل على ذلك بقوله: "... أما أن للنمط الذي أنسج على منواله في مسرحياتي تأثيراً محزناً داعياً إلى الغم والكآبة، أو أثراً مؤكداً لحقارة مسعى الإنسان ودناءته فإني لا أوافق على ذلك الرأي بتاتاً. إذ واجبنا أن نستشعر الغبطة إذ نفكر أن ثمة شيئاً– أو لهباً ما قوياً لا ينطفئ– مستقراً في أغوار النفس البشرية يجعلها تنتصر على تعاساتها، على الحياة ذاتها. وهو لا يزال يحرز هذا النصر حتى وهو يجود بروحه. وتحقيق هذه الغاية يجب أن يملأ النفس بالغبطة، لا أن يرين عليها بالغم والكآبة[1]. وهل يشعر أحد بالكآبة والغم حينما يرى أنتيجوني مقهورة منهزمة بين يدي الطاغية كريون، أو حينما يرى هاملت وهو يموت في نهاية مشهد المبارزة، أو "ويلي لومان **Willy Loman**" في مشهد الانتحار تحت السيارة؟

يجب أن يكون لكل تمثيلية موضوعها

إن الكتاب المسرحيين المعاصرين– وإن كانوا يعتقدون أن المسرحية يجب أن تكون صورة من صور الترفيه والترويح، والحقيقة أن جميع الكتاب العظماء في الماضي والحاضر يكادون يتفقون في ذلك– يصرون بمثل ذلك على أن يكون للمسرحية موضوعها، أو فكرتها الأساسية، أو الفكرة التي تنطوي عليها، والتي تقوم فيها مقام العامل الرابط الموحد بين أجزائها.

وقد صور الكاتب المسرحي "تشارلز كلين **Charles Klein**" أهمية الموضوع أو العامل الموحد. الرابط بين أجزاء المسرحية في نجاح مسرحية ما على النحو الآتي: "إن الشيء المهم هو الفكرة، وليس الكلام.. إنه ما بين السطور.. وبالأحرى موضوع الكاتب.. إنه ما يربط بين أجزاء المسرحية، وما يعطيها أهم ما في الفن بأجمعه– أعني وحدة الانطباع[2]".

والكتاب المسرحيون يتفقون مع تشارلز كلين في ذلك. فراشيل كروثرس مثلاً تقول: "إن لدى ما أنا مقتنعة به، وما أكتب عنه عن إيمان.. وجميع الكتاب لديهم ما يؤمنون به في المسرحيات التي يكتبونها .. فإن لم يكن ثمة شيء من ذلك لما أمكن أن تكتب مسرحية أبداً".

---

(1) **Carol Bird, "Eugene O' Neill- The Inner Man, Theatre Magazine June , 1924, p. 9**

(2) **New York Press, March I, 1914**

ويقول جون جولسور ذي ما معناه إن بناء المسرحية يجب أن ينطوي على معنى، وأنه لا بد للمسرحية أن تشتمل على شيء يريد الكاتب أن يقوله، وإلا كانت مسرحيته عملاً من أعمال التفاهة المبتذلة أو الإغراء الهابط الذي يتنافى وأهداف المسرحية الصحيحة.

والكاتب المسرحي روبرت شروود الراحل، مؤلف تلك المسرحيات المؤثرة المثيرة التي من قبيل

There Shall Be No Night and Abe Lincoln in Illinois

كان يصف المسرحيات العظيمة في الماضي والحاضر فيرى في رسالتها شمولاً وروحاً عالمياً فيما يريد كتابها أن يقولوا: "إن ما كان يقوله سوفوكليس وشكسبير، وهو ما كان يقوله جميع الكتاب المسرحيين الكبار – سواء أكانوا كتاب مأساة أم كتاب ملهاة– هو أن الإنسان مخلوق عاجز هش.. مخلوق أناني.. فان– تنتهي حياته بالموت– لكنه مع ذلك مخلوق يستطيع الوصول إلى أعلى السموات كما وصل إليها بروميثيوس ليختطف النار المقدسة نفسها من أيدي الآلهة"[١].

المعالجة المنهجية - معالجة ذاتية

إن كل عمل من الأعمال الفنية يعبر عن وجهة نظر. والفنان في معالجته لمادته، التي قد تكون هي نفس المادة التي يعالجها فنانون آخرون، إنما يعالجها بطريقته الخاصة، إنه يحاول أن يعبر عن شيء ما. والمادة تتشكل وتتكون في يديه، سواء أكانت أدهنة، أم صلصالاً، أم كلاما، لكي تقرر وجهة نظر.

ووجهة النظر هذه.. هذه الصورة الذهنية الكامنة، هي التي تهب العمل الفني في مجموعة الوحدة والترابط. وبدون هذا العنصر الرابط لم يكن ممكناً أن يكون ثمة هدف.. ولا معنى للعمل الفني.

والطريقة التي يتبعها أحد الكتاب المسرحيين في سرد إحدى الحكايات أو تشكيلها تختلف اختلافاً كبيراً عن الطريقة التي يتبعها كاتب مسرحي آخر في سرد الحكاية نفسها. فأي شيء يحدد أوجه الخلاف بينهما؟ إن الكاتب المسرحي يضع في تشكيله للحكايات أفكاره هو بالذات.. نظرته هو نفسه إلى الأشياء والحوادث. وتشكيل المادة وفقاً لأصول وخطوط خاصة هو على الأرجح عملية من عمليات العقل الباطن.

إن نظرة الكاتب المسرحي إلى مادته هي نتيجة لما ورثه وتأصل فيه، ولتأثره بالحضارة

---

(١) **Robert E. Sherwood, "The Vanishing American Playwright," Saturday review of literature, February I, 1941, P. 41**

والمجتمع الذي يعيش فيه. والمجتمع الحديث مجتمع أخلاقي، ونتيجة لهذا المجتمع لا يجد الكاتب مهرباً من أن يعكس الأفكار والمعتقدات الأساسية لذلك المجتمع. وقد بدأ هذا كله عندما أصبح الإنسان إنساناً متحضراً، وعندما تعلم كيف يحيا حياة جماعية. وفي حدود هذا المعنى يضمن الكاتب مسرحيته، أي عمله الفني، رسالة من الرسالات أو فكرة من الأفكار، وإن كان من المحتمل أنه لا يشعر بأنه يفعل هذا وهو يعالج مادته.

معظم الموضوعات المسرحية.. موضوعات جدية

هناك بالطبع فارق بين الهدف الذي ترمى إليه المسرحية من وجهة نظر الجمهور وبين وظيفة الموضوع من وجهة نظر الكاتب الذي كتب المسرحية. فالمسرحية – أو الدراما– فن من الفنون. ومن ثمة كانت فائدتها هي بلا شك أن تستجيش العواطف وتستثير الانفعالات، ولكن كون المسرحية قادرة على استجاشة العواطف وإثارة الانفعالات لا يكفي وحده لأن يكون مبرراً لتمثيلها. يقول أوجستس توماس: "إن الانفعالات قد تكون ذات أثر إنشائي بناء، وقد تكون ذات أثر مدمر هدام"

"وقد يكون الدافع أو المحرض الذي يثير هذه الانفعالات من الدوافع التي تتجه بالمرء نحو الحيوان الكامن فيه، أو التي تبتعد بالمرء عن هذا الحيوان. ومن هنا كان لا بد أن تكون الانفعالات التي ترمي المسرحية إلى إثارتها هي تلك الانفعالات التي يكون الدافع إليها خير مدينتنا الحاضرة وفائدتها كما نفهم نحن هذا الخير وتلك الفائدة[1]".

وليس يهم كيف يتناول أحدنا عملاً من الأعمال المسرحية يمكن استخدامه عادة لعرض موضوع يعتقد أنه يدفع الناس إلى فعال الخير أكثر مما يدفعهم إلى فعال السوء، وهذا ينطبق على الملاهي بقدر ما ينطبق على المسرحيات الجدية. وقد تكفي أمثلة ثلاثة للتدليل على عمومية الموضوعات الجدية بين الملاهي.

في سنة ١٨٤٥ صنعت "أنا كورا مووات **Anna Cora Mowartt**" مرحلة جديدة من مراحل التاريخ الأمريكي حينما أصبحت أول كاتبة مسرحية ناجحة في هذه البلاد– أعني

---

(١) **Augustus Thomas, "a Plays Wright's views" Review of Reviews, April, 1927, p. 402**

أمريكا– وذلك بملهاتها المسماة: "الطراز"[1]، أو ما تعنيه الكلمة الدارجة "الموضة". ومناط الأهمية في هذه المسرحية ليس حسن استقبال الناس لها في أمريكا فقط، بل لأنها أصبحت أول مسرحية أمريكية مؤلفة تشتهر في أوروبا– ومسرحية "الطراز" ربما لا تزال من المسرحيات التي تعرض بنجاح اليوم، بل إنها لكذلك غالباً. والأرجح أن السبب في النجاح المستمر الذي تصيبه هذه الملهاة هو "عصرية" موضوعها الجدي، وبالأحرى صلاحية موضوعها لأي عصر تعرض فيه، فهي وإن كانت تستهزئ بأولئك الذين يعيشون عيش المقلدين، وبالأحرى وفقاً للطراز السائد الذي تخترعه الطبقة العالية كل عام – إن لم يكن كل يوم– بدلاً من أن يعيشوا العيشة التي تمثلهم هم وتصورهم قبل أن تصور غيرهم، تعطينا صورة حية قوية لأولئك الذين يظهرون بمظهر كاذب لا يدب على حقيقتهم، ولما كان كثيرون ممن يحيون في منتصف القرن العشرين يشبهون شبهاً قوياً أمثالهم من أولئك "المقلدين لأهل الموضة" الذين كانوا يحيون سنة ١٨٤٥ كانت المسرحية لا تزال تقوم برسالتها وتثير عاصفة من الضحك بين جماهيرنا الحديثة بما تعرضه من مشاهد فكاهية هازلة.. كما كان شأنها قبل مائة عام مضت.

وتمثيلية: "الكاديلاك المتينة الذهبية" وهي من التمثيليات الأحدث عهداً من التمثيلية السابقة، أصبحت مثار الضحك في برودواي وفي رحلات فرقة: "المسرح المدني" وفيما بعد على شاشة السينما، وذلك بما تعرضه من حضور ممثلة نصف لعوب الاجتماع السنوي لحملة أسهم شركة كبيرة تسهم فيها الممثلة بعشرة أسهم، مما يعد نصيباً ضخماً، ثم تشرع في توجيه أسئلة محرجة عن الطريقة التي تدار بها الشركة، وقبل أن تنتهي هذه السيدة، أو مسز لورا بارتردج، يكون مركز إدارة الشركة بكامل هيئته قد أسقط في يده وانفضح أمره، ولهذا تنتهي الرقابة على الشركة إلى أيدي الملايين من صغار المساهمين الذين أنابوا عنهم المسز بارتردج وفوضوها في الإشراف على مصالحهم. والمسرحية تستهزئ بطريقة بارعة بشركات الأعمال الكبيرة الضخمة وبالطريقة التي تساس بها الأمور فيها، وهي بهذا تعيد إلى الأذهان ذلك الموضوع الذي يرمي إلى أن يكون لأصغر المساهمين أنفسهم نصيب إيجابي في الطريقة التي تدار بها الشركات الكبيرة التي يملكونها. وهناك فكرة تبرز بطريقة مسلية في هذه المسرحية وإن تكن فكرة ثانوية جدية.. فكرة تكشف لنا عن الإجراءات العقيمة، التي يجري العمل بمقتضاها في الكونجرس الأمريكي.. تلك

---

(١) وتسمى أيضاً الحياة في نيويورك **Life in New York** "المترجم"

الإجراءات التي تبعد عن الحكم رجالات هذه الأمة الموهوبين من أقطاب الصناعة وقادة الأعمال ممن يقبلون المناصب الرئاسية.

أما المثال الأخير الذي يوضح لنا فكرة أن الملاهي، بصرف النظر عما تقدمه من فنون المجون وألوان الهزل، تحتوي عادة على موضوعات ذات صبغة جدية، فنستخلصه من ملهاة من ملاهي المواقف التي يذيعها التليفزيون، ومن أحب الملاهي وأكثرها شعبية، وتسمى "أنا أحب لوسي". فهذا هو "ريكي **Ricky**"زوج لوسي تتاح له فرصة الدخول في اختبار سينمائي يقوم فيه بدور دون جوان في أحد الأفلام التي تعتمد على مداعبات بطلها العاطفية وألوان التظرف التي يقوم بها. وقد ابتهجت لوسي ابتهاجاً شديداً بهذا الحظ السعيد الذي طالع زوجها، وهبت من فورها لتساعده على حفظ الدور. وفي اليوم المخصص لإجراء الاختبار نشبت مشكلة لم يدر ريكي كيف يحلها، تلك أن الممثلة التي كان مفروضاً أن تظهر معه في أداء التمثيلية مرضت ولزمت فراشها. وكان لزاماً على ريكي أن يؤدي الاختبار في ذلك اليوم حتى يمكن إرسال الفيلم إلى هوليوود على الفور للنظر في أمره، ولما لم يكن ثمة وقت لتدريب ممثلة أخرى لتحل محل الممثلة المريضة، ولما لم يكن هناك أحد يستطيع القيام بالدور غير لوسي التي كانت تحفظه عن ظهر قلب، فقد وقع عليها الاختيار لتقوم به أمام زوجها. وقد أوشكت أن تطير من الفرح لهذه الفرصة التي أتيحت لها لكي تقف أمام الكاميرا.. بل لقد كادت تجن من الفرح بالفعل لفرصتها الفريدة هذه، وقد ظل الجمهور في معظم التمثيلية يتسلى بمنظر لوسي وهي تثب بين زوجها وبين الكاميرا محاولة أن تقف في ضوء الكشاف بعيداً عن ريكي. وفي النهاية ينجح ريكي بالطبع في الفوز بالدور، ولكن ليس قبل أن يتنبه الجمهور وتتنبه لوسي إلى موضوع التمثيلية الجدي الذي يتلخص في أننا كثيراً ما نلحق الأذى بمن نحبهم أشد الحب حينما تدفعنا الأنانية إلى التفكير في أنفسنا فقط.

صحيح أنه يجب أن يكون ثمة متسع في الأوساط المسرحية للتمثيليات ذات الموضوعات القوية، كما نرى ذلك في مسرحية: "وفاة بائع قومسيونجي" وذلك لأن عمل الكاتب المسرحي الأصيل هو ترجمة أحسن الأفكار إلى فعل، وأن يصوغها في كلام عين نين يفهمه الرجل المتوسط ولا يستعصى عليه، وأن يخرجها في لسقها المسرحي — أو يمسرحها كما يقولون — ويجعلها مهمة وشائقة في نفسه.

التباس فكرة المسرحية

حينما يسأل أحد رواد المسرح عما هي فكرة المسرحية؟ فإنه كثيراً لما يجيب: "حسناً.. إنها تدور حول– ثم يمضي بعد ذلك في سرد موضوع المسرحية معتقداً أنه يجيب الإجابة الصحيحة عن السؤال الذي وجه إليه. إن ما تدور حوله المسرحية هو موضوعها أو بحثها.. أما وجهة النظر أو الغاية التي تتغياها.. فهذه هي فكرتها.

إن مسرحية "بضائع تالفة **Damaged Goods**" للكاتب المسرحي "يوجين برييه **Eugene Brieu** تتيح لنا مثالاً على ما قد يثار من اضطراب في فكرة المسرحية التي تدور حول أمراض الجهاز التناسلي والآثار التي تنشأ عنها. وبينما نرى أن الموضوع هو نفس الموضوع الذي عالجه إبسن في مسرحيته: "أشباح" نجد أن أكثر اهتمام برييه موجه إلى ألوان التلف والتشويه الجسمانية التي تنجم عن هذه الأمراض والطريقة التي يمكننا بها منعها.. على حين كان معظم لهم إبس موجهاً إلى المظاهر الأدبية أو الخلقية التي تنجم عن المرض التناسلي.

لقد أحدثت تلك المسرحية عندما مثلت لأول مرة في الولايات المتحدة ضجة شديدة لم يكن سببها فكرة المسرحية، تلك الفكرة التي كان يظن أنها تخدم المجتمع وتعود عليه بالخير، ولكن الضجة حدثت بسبب الموضوع.. بسبب هذه الأمراض التناسلية أو الأمراض السرية التي كانت تحوطها في ذلك الوقت السرية ويتفشاها الجهل والكتمان. وفي هذه التمثيلية نرى شاباً حدثاً يكتشف غداة زفافه إلى عروسه أنه مصاب بمرض "السفلس" — أو الزهري ولا يقيم الشاب وزناً لنصيحة طبيبه المشهور بل يتزوج بعد ستة أشهر من العلاج الذي يقوم به أحد الدجاجلة من أدعياء الطب ويولد الشاب طفلة ترث عن أبيها المرض الخبيث، فيذهب بها إلى طبيبه المشهور الذي يفاجئه بالحقيقة، والذي ينصح له بتفويض أمره إلى الله في الطفلة، بل يزيد فل يرى أن يخصص لها مرضعاً– إذ أنها هي والذرية التي تأتي منها قد يتلوثون بهذا المرض الوبيل. ونقف الزوجة على السر الهائل فتطالب بالطلاق.. ويهم أبوها بإطلاق الرصاص على الشاب الوغد، ولكن الطبيب يتدخل ويطلب إليه الصفح ويضرع إلى الله بالأمل في العلاج.

والتمثيلية مشحونة هكذا بالفعل، مليئة بالصراع، بريئة من الخطب، خائبة من المواعظ. والفعل يعرض على الجمهور وجهة من وجهات النظر التي يمكن أن نسميها فكرة المسرحية أو مشروعها.. ووجهة النظر هذه هي: النزع عن المرض التناسلي سريته واستأصل مخاطر هذا المرض

وأمنع انتقاله من جيل إلى جيل بتقبل مبدأ الفحص الإجباري والكشف على الزوجين قبل الزواج.

بيان الفكرة.. يجب أن يتم بطريقة مفهومة

يجب أن يكون للمسرحية هدف أخلاقي قطعاً، ولكن يجب ألا يكون الهدف كلامًا يلقي في صورة عظة أو خطبة على الجمهور. واللحظة التي تلبس المسرحية فيها مسوح الكهانة وجدية التعليم هي– كما لا يخفى – اللحظة التي نتآمر فيها على مسخ خشبة المسرح واتخاذها منصة يقف فوقها معلم في فصل مدرسي، ويكون هذا مما يجاوز ألوان القصور الفني ويزيد طينته بلة. إن الكاتب الذي يعرف كيف يكتب آية مسرحية يخلب بها ألباب جمهوره لا يحاول أن يلقى خطباً وعظات مطلقاً، ولذلك لأن مهمة الكاتب المسرحي شيء غير مهنة الواعظ ومهنة المبشر، ويجب ألا نسمح لإحدى المهنتين بالطغيان على الأخرى أو التدخل في شأن من شئونها، ثم ليكن معلوماً أن الجمهور لا يحضر إلى المسرح لكي يستمع إلى محاضرات وكم من مسرحية قضى عليها باختناق فكرتها وسوء عرض وجهة النظر المقصودة منها. والمسرحية التي تعرض فكرتها بالطريقة التي تجعل هذه المسرحية عظة أو خطبة إرشادية طويلة عن وجهة من وجهات النظر أو مجرد دعاية لأمر من الأمور.. فهنا يصبح هدفها الكلي شيئاً ثانوياً وتابعاً ذليلاً لفكرتها الأساسية، أو مشروعها الرئيسي.. وواجب الكاتب المسرحي من هذه الناحية أن يظل خارج تمثيليته، وأن يتجنب حشوها بنظريات تافهة وآراء فطيرة عن الحياة.. يجب ألا يتخايل شبح المؤلف أبداً في جو المسرحية "بطريقة صريحة أو ملموسة" ولكن يجب بدلاً من هذا أن يكون مضمراً في ثنايا الفعل "بطريقة ضمنية".

وبهذه المناسبة يجب ألا تغيب عن بال الكاتب تلك الأفلام التي كانوا ينتجونها خلال الحرب العالمية الثانية. لقد راحوا يلاحقوننا بهذه الأفلام أخيراً على شاشة التليفزيون، ونخص بالذكر تلك الأفلام التي كانوا يريدون بها التدليل على عدالة قضية الحلفاء. لقد كانت هذه الأفلام تعج بالحيل والتدابير الصريحة الواضحة لكي تقر في أذهاننا فكرة أن الأعداء كانوا مجردين من الأخلاق، وأن الشر كان متأصلاً في نفوسهم، ومن ثمة كانوا خليقين بعداوة أبناءنا من لابسي "البذلات الكاكية" ثم نحن نتذكر عدد الصور السينمائية الكثيرة المأخوذة عن قرب للطيار الياباني المكشر عن نابه وهو يضغط على زناد مدفعه كلما رأى رجلاً لا حيلة له من رجال المظلات الأمريكية.. لقد كان هذا المنظر لمجرد الدعاية التي قصد بها إثارة السخط في نفوس

السكان ضد الأعداء.

إن تصوير فعلة ما في صورة بطولية أو صورة جنونية يتوقف على وجهة نظر الجمهور. فإذا هوى طيار أمريكي بطائرته المضروبة المحملة بالقنابل على ظهر سفينة للأعداء لسكان بطلاً في نظر الأمريكيين. أما إذا كان الذي يفعل هذه الفعلة طياراً من طياري الأعداء كان في نظر الأمريكيين. أما إذا كان الذي يفعل هذه الفعلة طياراً من طياري الأعداء كان في نظر الأمريكيين معتوهاً فقد عقله أو منتحراً غاب عن صوابه يتعاط المخدرات. وثمة من أمثال تلك المشاهد الصريحة المنفصلة عن الخط القصصي لمسرحية الحرب عدد كبير كان يكال كيلاً ويقدم للجمهور الأمريكي بلا حساب. لقد كانت هناك مناظر لجنود ألمانيين سكارى ومخمورين وهم يرغمون نساء البلاد المقهورة وممن لا حيلة لهن على قضاء لباناتهم، كما كانت ثمة مناظر مأخوذة عن قرب تصور ضباطاً من جنود الأعداء وهم يصدرون أوامرهم بتعذيب جندي أسير من الجنود الأمريكيين. أما اليوم فلم تعد هذه المناظر مما يلائم روح العصر، إذ فقدت هذه الحيل المفتعلة تأثيرها القديم، ويجب أن يكون في هذا عبرة للكاتب الذي يريد تبيان وجهة من وجهات النظر وهو يحسب أنها تحض الناس على حميد الفعال أكثر مما تغريهم بفعال السوء.

قدمت مرة إحدى المسرحيات التي تعالج مشكلة الجمع بين البيض والسود في مدارس الولايات الجنوبية الأمريكية إلى أستاذ لمادة التأليف المسرحي في جامعة من جامعات الغرب الأوسط. وقد تأثر الأستاذ من الفصل الأول الذي يحكي قصة تلميذتين صغيرتين، إحداهما زنجية، والأخرى بيضاء، قسم لهما أن تشتركا في "تختة" ذات درجين. وقد كانت التلميذتان جارتين أيضاً في أحد الشوارع الخلفية.. الأمر الذي زاد من حدة الصراع. وقد كان تطور الفصل الأول تطوراً حسناً.

وكانت البطلة واضحة وضوحاً طيباً، وعند خاتمة الفصل كان التشوف يشتد بالقارئ إلى قراءة الفصل الثاني. ولكن، وا أسفاه إن الأستاذ يخيب أمله في هذا الفصل الذي يجري في حجرة دراسية من حجرات المدرسة. إننا نرى أحد المدرسين الرجال يرأس اجتماعاً لجماعة الـ **(PTA)** تحضره أمهات التلميذات من السود والبيض على السواء. ويكون الرجل قد اعتدى على داره وأشعلت فيها النيران بسبب تحبيذه لرفع الفروق بين السود والبيض والجمع بين أبناء الفريقين في المدارس العامة.. لقد تعطل الفعل في المسرحية وخمدت ريحه حينما فاجأنا المؤلف بإدخال عدد

من الشخصيات الجديدة ليلقوا علينا مرة ثانية وبطريقة جديدة حججهم عن المشكلة العنصرية. أما الفصل الثالث فيصل ما أنقطع من خط سير القصة التي أعجبنا بها في الفصل الأول.. ولكن.. بعد فوات الأوان. لقد كان وضوح رسالة المسرحية كما عرضا لنا المؤلف في الفصل الثاني عبئاً لا تحتمله المسرحية فلم تعد تستطيع أن تستعيد أنفاسها. لقد ماتت المسرحية حينما افتتح المدرس الاجتماع بقوله: "إننا جميعاً نواجه مشكلة .. فهلموا نبحثها علانية حتى يستطيع كل منا أن يفهم وجهة نظر أخيه" لقد استقر في روع المؤلف أنه ربما كان من الأسهل أن يقص علينا فكرته– أو مشروعه– من أن يرينا هذه الفكرة.. بالطريقة المسرحية، كما شرع يفعل هذا في فصله الأول الجميل الآسر للنفوس.

لقد قال بيلاسكو مرة: ".. إن أي موضوع يفتقر إلى الكلام الكثير والخطب الطويلة لكي تتضح معالمه للجمهور ليس له مكان على خشبة المسرح". والمسرحية من أجل هذا يجب أن تقدم للجمهور عن طريق الفعل والحوار، وإذا لم يستطع الكاتب أن يقدم فكرة مسرحيته من خلال الأضواء المسرحية وعن طريق الفعل البشري وبوساطة الحوار الطبيعي الذي لا مفر منه والذي يصدر عن هذا الفعل فعليه أن يبحث له عن وسيط آخر غير الوسيط المسرحي لكي يشرح للناس نظرياته وأفكاره. وذلك لأن التمثيلية تفقد ميزتها ووقعها في نفوس الجمهور في اللحظة التي يتركنا فيها المؤلف ليناقش الإطار الذي يجب أن يتم.. للمدينة الفاضلة التي تكاد تكون بالغة الكمال والتمام.

الإيضاح الضمني .. يرينا ولا يقص علينا

كتب ج. م. بارى مرة خطاباً إلى الزميل الإنجليزي جون جولسور ذي يشكره لإهدائه نسخة من مسرحيته: "ألوان من الوفاء **Loyalties**" ويقول له فيما يقول، إن الأرجح أن أعظم ما يلفت النظر في مسرحيته هو "أنك كنت لا تنفك تقول لجمهورك إن ثمة مسألة معروضة عليهم للتفكير فيها، دون أن توجه أليهم أية كلمة ولو مستوردة.. وهذا على التحقيق هو أصعب ما في الكتابة المسرحية، وهو على الأرجح اللباب من هذا الفن[1]". والذي امتدحه بارى من مسرحية جولسور ذي، ووصفه بأنه" اللباب من هذا الفن" كان عملية لا شعورية عند

---

(1) **H. V. Marrot, the life and letters of John Galsworthy, Seribner's Sons, 1936 pp. 514- 515**

جولسور ذي، وذلك أن الأمر كما يقول جولسور ذي: "إنه قد يحدث عندما أفرغ من كتابة مسرحيتي أنني في الواقع أراها إما تبين شيئاً من الأشياء وتقيم عليه الحجة، وإما أنها تدحضه وتثبت زيفه، فإذا صح هذا فيها ونعمت.. وعلى الأقل من وجهة نظر أولئك الذين يريدون أن تصور المشكلة على النحو الذي صورتها أنا به. وأنا شخصياً لا أبالي على الإطلاق بالنتيجة التي يستخلصها الجمهور من مقدماتي المنطقية[1]". والذي عناه جولسور ذي هو أن أي اعتقاد يعتقده المرء، ولو كان اعتقاداً لا شعورياً، يستطيع أن يسوقه في قصة مسرحية، يمكن أن يعطينا مسرحية مسلية.

إن البيان الضمني لفكرة المسرحية هو في الواقع أن يرينا الكاتب مجرى الحوادث، وليس أن يشرح لنا فلسفته شرحاً تعسفياً. والذي تستطيع الأوساط المسرحية أن تفعله برواية قصة ترينا الأشياء بدلاً من أن تخطبنا عن هذه الأشياء أمر لا يكاد ينتهي. وقد جمع الكاتب الأمريكي المشهور كلايد فتش، من كتاب الطبقة الأولى في مطالع القرن العشرين، قائمة لا تزال موضع التقدير إلى اليوم لما تضمنته من الأمور التي يستطيع المسرح القيام بها قال عنها: مما لا شك فيه أن الأشياء التي يمكن أن يقوم بها المسرح تكاد لا يحصيها العد. فالمسرح يستطيع أن يغذينا بلبان الوطنية، وهو يستطيع أن ينمي فينا محبة الحق، وفي وسعه أن يرينا البلاء المحتوم الذي لا مفر منه في مخالفة القانون بنوعية الخلقي والمدني.

وفي مقدوره أن يدرب العقل على إيثار الإقدام على فعل الشيء الصحيح مهما يكن الثمن وبأي تضحية. ويمكن أن يعلم الناس فلسفة الحياة وآداب السلوك كبيرها وصغيرها بضرب المثل وإعطاء القدوة التي هي خير للجماهير الغافلة من الحكم والوصايا[2].

إنه لا داعي إلى الخوف من عدم إمكان التوفيق بين البيان الضمني للفكرة الرئيسية في المسرحية وبين الغرض الكلي الشامل المقصود من الترفيه. على أن للجمهور الحق بعد هذا كله في المطالبة باحترام ما تصبو إليه نفسه والتفكير في حقه من غذائه المسرحي. إن لأوساط المتفرجين استعداداً طبياً مقبولاً فطرية حسنة. وهم في الواقع لا يضايقهم أن يتعلموا شيئاً ما دام

---

(١) Andre Triven, "An Interview with the Author of the Pigeon," Theatre Magazine, May, 1912, p. 160

(٢) Clyde Fitch, "The play and the public" plays of Clyde Fitch, little, Brown & Company, 1921, p. XIX

كان الدرس أو الرسالة التي تلقنهم المسرحية إياها لا تنزل على نفوسهم نزول الهراوة على الأبدان، ويحسن بالكاتب المسرحي أن يجعل نصب عينيه وصية فتش إذ يقول: "اجتهد ألا تجعل الجمهور يعرف ماذا تحدثه به المسرحية حتى تكون فرغت من درسك، وتذكر دائماً أن الأصل في وظيفة المسرح في أيامنا هذه هو الترفيه والترويح عن النفس"

إن الكاتب المسرحي المبتدئ مثله كمثل أي إنسان مبتدئ آخر، شخص يمكن استجاشته والتأثير فيه، ويشوقه أن يدافع عن حقوق المظلومين، ويتوق إلى حمل علم العدالة والتلويح به. ومعظم الشباب يجتازون فترة تكاد تصطبغ بصبغة تحررية شاملة في كل من العقل والروح. وهم في هذه الحالة يميلون بفطرتهم إلى الدخول المباشر في صميم رسالة من الرسالات أو فكرة من الأفكار، وأن يبينوها في شجاعة وفي غير لف أو مداورة، وهم في ذلك يشبهون فرسان العصور الوسطى في رميهم القفاز طلباً للمبارزة.

ويجب على الكاتب الناشئ الذي ينشد النجاح بوصفه كاتباً مسرحياً تحبه الجماهير، ألا يتنازل عن آرائه وألا يغير في لباب رسالته. وعليه أن يتعلم كيف يعبر عن أفكاره بطريقة لطيفة تروح على النفس. لقد خصص الكاتب المسرحي "ج. هارتلي مانرز **J. Hartley Manners**" إحدى مسرحياته هو بالذات لكي يوضح الحكمة في أن واجب الكاتب المسرحي هو ألا يخطب وألا يعظ، وأن واجبه هو أن يستعمل منصة التمثيل لكي يرى الناس دخائل أنفسهم وظروف حياتهم وأحوال الدنيا التي يعيشون فيها.

ومن الأسئلة الكثيرة التي لا يجيبنا عليها أساتذة التأليف المسرحي السؤال التالي: "لماذا يبدو أن الكتاب المسرحيين الناشئين لا يريدون أبداً أن يتعلموا هذا المبدأ البسيط الواضح.. مبدأ وجوب أن تكون الفكرة الأساسية في مسرحياتهم سواء أكانت فكرة أخلاقية أم فكرة ذهنية، فكرة معروضة عن طريق الفعل والتمثيل وليس عن طريق الخطابة والوعظ؟ إن عليهم أن يتأملوا في قوة مسرحية "العدالة" للكاتب جولسور ذي وفصاحتها الدافقة، وهما القوة والفصاحة اللتان يتمان في معظم جوانب المسرحية عن طريق هذه الوسيلة التي تكاد تكون وسيلة أولية.. الوسيلة التي يرينا بها الكاتب كلا الجانبين دون شرح ولا تعليق. إن الأمر، كما يقول سومرست موم، "ينحصر في الصراع الحقيقي بين الأفكار الحقيقية كما توجد جنباً إلى جنب، مهما يتصادف أن تكون هذه الآراء من جدة أو قدم: والعملية التي يقوم بها الكاتب المسرحي الأصيل هي ترجمة

أحسن الأفكار إلى فعل، وتفصيلها في عبارات يفهمها المتفرج العادي– ومسرحتها له، وبالأحرى نقلها إليه بالطرق المسرحية، ثم جعلها أفعالاً مهمة وشائقة.

إن من الممكن للكاتب المسرحي بالفعل أن يدعو إلى مبدأ أدبي أو أخلاقي، لكنه لكي يجد الجمهور الذي يستجيب له يجب أن يكون كاتباً مسلياً يعرف كيف يروح على جمهوره. يجب أولاً ألا يغيب عن باله أن هذا الجمهور لن يدفع نقوده لكي يوعظ أو لكي يتلقى المبادئ الأخلاقية إلا إذا لذته الطرق التي تؤدي بها تلك المواعظ. والإجابة المنطقية التي يجب أن يجاب بها الكاتب الناشئ هي أن يكون جاداً كما يشاء في فكرته أو مشروع مسرحيته، ولكن على ألا يشعرنا بذلك أبداً في ثنايا الفعل. على أن من واجبه أيضاً أن يكون على علم بهذه الحقيقة التي لا يصح أن تغيب عن باله.. حقيقة أن كثيرين من كبار الكتاب المسرحيين كانوا يزعمون أنهم لم يكتبوا مسرحية قط وفي بالهم هدف فكروا فيه من قبل، ولكنهم لكونهم كائنات أخلاقية، أو لكونهم نتاج مجتمع متحضر، لم يكن في وسعهم أن يتحاشوا أخذ موقف أخلاقي ذي مغزى.

إن الإنسان لا يستطيع أن ينكر حاجتنا إلى الأفكار والمشروعات المهمة الحيوية فيما يكتبه المؤلفون من مسرحيات. والمأمول أن نوافر للكتاب الجدد الذين يظهرون في الميدان المهارة اللازمة لتحقيق أهداف عليا من خلال ما يكتبون، ثم إخفاء هذه الأهداف في أثناء إيصالها من تضاعيف حكاية مصوغة في الصورة التي تقدم بها إلى جمهور من المتفرجين.

الفصل الثامن

خلق الشخصيات

الكاتب المسرحي الذي يعلق شخصياته، في عقدته بدلاً من أن يعلق عقدته في شخصياته، كاتب مذنب مرتكب لجريمة جسيمة.

جون جولسور ذي

إن عقدة المسرحية هي، فيما يرجح أكثر أهمية في نظر الجمهور من الشخصية، إلا أن الشخصيات تكون أكثر منها أهمية عادة بالقياس إلى الكاتب المسرحي. والعقدة تكون في كثير من الأحيان من ابتكار المؤلف، وبناءها يكون عادة من الأمور الآلية أكثر مما يكون ثمرة الخلق والابتداع. ولما كان الكاتب المسرحي فناناً أصلاً كان من واجبه بطبيعة الحال أن يواجه أكثر اهتمامه إلى عناصر عملية الكتابة المسرحية، تلك العناصر التي تهيئ له أكبر الفرص لمهمة الخلق. والمسرحيات كما أشرنا إلى ذلك في الفصول السابقة– تنشأ من الشخصيات في حالة الفعل وهي في صراع فيما بينها، ومن ثم فإن الجمهور يستقطب– أي يتجمع– حول شخصية أو مجموعة من الشخصيات تحاول ما وسعتها المحاولة أن تصل إلى هدف يستحق أن تصل إليه. وهذا الفصل مخصص لعملية خلق الشخصيات التي يمكن أن تنشأ عنها المسرحية.

إن جرثومة الفكرة التي تقوم عليها المسرحية لا تكاد تتولد حتى يشرع كتاب كثيرون في عملية الكتابة، وذلك بتطوير الشخصيات. وتقول راشيل كروثرس بهذه المناسبة: "إنها تعلمت بالتجربة أن الفكرة تأتي أولاً، ثم تأتي الشخصيات بعد الفكرة، ثم تأتي القصة بعد هذا كله".

والمسرحيات التي ظفرت بالشهرة الحقيقية في جميع العصور تمتاز عادة بميزة خلق شخصياتها. وسواء نظرنا إلى أوديب أو تأملنا في هاملت، أو أنعمنا النظر في هذا جابلر، أو أنا كريستي، أو ويلي لومان، فإنا نجد أن حيوية عملية الخلق هي السر في خلود أمثال تلك المسرحيات. ورسم الشخصيات هو حياة الملاهي والمآسي والمسرحيات الجدية، لأن

الشخصيات، وليست الأفكار، هي التي تعطي تلك المسرحيات قوتها وعنفوانها. ولعل هذا يفسر لنا السبب في أن المهازل والميلودراما.. تلك التمثيليات التي تهتم بالأحداث والمواقف أكثر من اهتمامها بالشخصيات، قلما تعيش بعد العهد الذي كتبت فيه.

رسم الشخصيات .. عملية غريبة غامضة

إن عملية رسم الشخصيات عملية تستعصى على التحليل. وذلك على حد قول جون جولسور ذي: "إن مسألة خلق الشخصية برمتها مسألة غامضة. بل لعلها أشد غموضاً والتواء عند الشخص الذي يخلق الشخصية منها عند أولئك الذين يبتسمون أو يكتئبون وهم يشاهدون خلق الشخصية. إنها عملية لا ضابط لها ولا مرجع نرجع فيها إليه.. عملية لا يمكن الاستناد فيها إلي النصوص والمستندات.. كما أنها تستعصي على التعريف الدقيق المضبوط[١]".

لقد وضع جولسور ذي إصبعه على صميم المشكلة باستعماله هذه الصفة الجامعة المحددة في عبارته: "التعريف الدقيق المضبوط" ولعلنا إذ نصف الوجهين المحددين من أوجه النقص اللذين يواجهان الكاتب المسرحي وهو يحاول خلق الشخصية يمكننا أن نضع طريقة غير مباشرة لمعالجة أسرار عملية الخلق هذه. إن أول عقبة في سبيل خلق الشخصيات المسرحية ذات الأبعاد المتكاملة والتي يمكن أن يصدقها العقل هي عقبة تحديد وقت الفعل وربطه بمدة قد لا تزيد على ساعتين. ومناط الصعوبة في نشوء الشخصية المسرحية وتطويرها هو وجوب إنجاز هذه العملية في وقت أقصر بكثير جداً من الوقت الذي يمكن أن تستغرقه في الحياة الحقيقية أو في قصة طويلة مثلاً. وعندما يحاول الكاتب المسرحي تشكيل شخصية من الشخصيات وتجسيمها تجسيماً كاملاً، أو التجسيم الذي يشوق الجمهور ويثير اهتمامه فإنه يواجه ضرورة ضغط جميع المقومات التي يكشف بها عن هذه الشخصية وقصرها على لحظات من الزمن خاطفة.

أما الآفة الثانية التي تعترض حرية عملية الخلق التي يقوم بها الكاتب فهي ناحية النقص المادي الذي تشكو منه جميع الأوساط المسرحية الأخرى: "الإذاعة والتليفزيون والسينما وغيرها– ونخص بالذكر رقعة منصة التمثيل المحددة على أننا إذا صرفنا النظر عن الوسيط المسرحي المستعمل لرأينا أن من الممكن على التحقيق تجاهل هذه الصعوبة المكانية، وإن كان هذا ربما أدى بالمخرج العارف بقيمة تكاليف الإخراج إلى الذهول والحيرة. إن الإنسان عندما

---

(١) John Galsworthy: "Creation of Character in Literature in Candelabra, Charles Scribner's Sons, 1933. P. 291

يحاول أن يتخيل كائناً جديداً له جميع خصائص شخص حقيقي وسماته يكون من أشد ما يفسد عليه مساعيه أن يتذكر أن شخصياته لا تستطيع أن تصنع إلا هذا الشيء أو ذاك نظراً لما ينحصر فيه الكاتب من آفتي الزمان والمكان المحددين بمدة ورقعة لا يستطيع أن يزيد فيها شيئاً.

ومن مجموعات القواعد والقوانين التي يجب أن يراعيها الكاتب في أثناء عملية الكتابة المسرحية تلك القواعد التي تساس بموجبها عيوب الوسيط المسرحي المادية– مسرحاً كان هذا الوسيط أو إذاعة أو سينما أو غيره– ونواحي القصور والنقص فيه، بل يكاد يكون حتماً على الكاتب أن يعمل حساب هذه العيوب والعقبات وأن يفكر فيها ويجعلها نصب عينيه وهو يكتب. والتفكير فيها يسمى "إطاعة الكاتب لقواعد الوسيط المسرحي الذي يكتب له" وهو دليل أيضاً على أن الإلمام الواسع بهذه القواعد ضرورة لا غناء عنها لكتابة مسرحية ناجحة لها وقعها في النفوس

يجب تصور الشخصيات .. تصوراً تاماً قبل الشروع في الكتابة

من الضروري أن يبدأ الكاتب المسرحي فيتخيل كلاً من شخصياته تخيلاً كاملاً ، وأن يطورها تطويراً تاماً قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل. ومن الكتاب من يستعين على ذلك بكتابة تواريخ أو تراجم كاملة مبتدئاً بالأفعال والوقائع التي وقعت للشخصية منذ نعومة أظفارها ثم يتدرج بعد ذلك حتى يصل إلى اللحظة التي تدخل فيها الشخصية في فعل المسرحية. وهذه الطريقة تساعده في الحصول على صورة كاملة شاملة يمكن فيما بعد أن يبلورها ويتسامى بها حتى يجعلها شخصية مسرحية يمكن أن يصدقها المتفرج ويمكن أن تدخل في روعه. وكتابة أمثال هذه الصور الجانبية للشخصيات كثيراً ما توحي للكاتب بمواقف يمكن أن تكشف لنا عن سمات هذه الشخصيات بل ربما أمكن أن تؤدي إلى حصولنا على مسرحيات مزدهرة متكاملة. وهذا هو السبب في أن عدداً كبيراً من مدرسي التأليف المسرحي يوجهون تلاميذهم إلى كتابة مذكرات مركزة يرسمون فيها صوراً جانبية لأشخاص أفذاذ أو أشخاص غير عاديين.

وفي الفصل التالي المخصص لبناء العقدة سوف نعالج كتابة السيناريو بتفصيل أوفى. أما هنا فمن المناسب أن نشير إلى أن بعض الكتاب المسرحيين في كتابتهم للسيناريو يدخلون في الفعل إحدى الشخصيات التي يمكن أن تعمل وهي بعيدة عن خشبة المسرح حتى تكون عملية التطوير والتنمية التي تحدث للشخصية في علاقتها بالشخصيات الأخرى، وبالعقدة، واضحة ومختمرة في أذهانهم.

وقد ورد في حديث صحفي مع راشيل كروثرس التي كانت تزعم أن صورة خيالية لشخصيات المسرحية كانت تظهر في ذهنها في الوقت نفسه الذي تنشأ فيه فكرة المسرحية، أن

من الضروري ضرورة قصوى المكاتب المسرحي أن يتخيل شخصياته تخيلاً قوياً وبكل مشاعره قبل أن يخط سطراً واحداً من مسرحيته. وثمة خطر محقق ينجم عن عدم تطوير الشخصية تطويراً تاماً كاملاً قبل كتابة الحوار، فالشخصيات إن لم تكن خصبة وكان لا بد من بنائها فيما بعد، كانت مصدر متاعب شديدة، إن لم تكن مصدر شرور أخرى، أشد مما ينجم عن القصة الركيكة من شرور ومتاعب. وواجب كل كاتب ألا يقتصر فقط على معرفة قصة كل شخصية كما تبدو في المسرحية، بل عليه أن يعرف أيضاً ماضي أسلافها وتواريخهم.

ويعتقد كثيرون من أصحاب الآراء والنظريات في الكتابة المسرحية أن المسرحية إنما تنشأ من الصراع الدائر بين الشخصيات. ويقول أحد هؤلاء في ذلك: "إن الصدام الذي ينشب بين هذه الشخصيات هو الذي يمدنا بالمسرحية". ولكن قبل أن ينشب أي صدام حقيقي بين شخصيتين، أو قبل أن ينشب صراع داخلي في صميم الشخصية يكون مما لا بد منه للكاتب أن يتخيل ذوات شخصياته تخيلاً تاماً وأن يطورها تطويراً كاملاً. وما لم يعرف الكاتب نواحي القوة ونواحي الضعف في شخوصه يكون من غير المحتمل أن يستطيع إحداث أي لون من ألوان الصراع الأصيل الذي ينشأ منه الفعل في المسرحية.

كتب جولسور ذي مرة في بحث له عن الطريقة التي تتم بها عملية خلق الشخصية قال: "إن الكاتب المسرحي الناضج يسوى شخصياته وحقائقه داخل فكرة مسرحية سائدة، الفكرة التي تشفى لبانات نفسه وتعبر عما يعتلج فيها". وقد كانت خطوة جولسور ذي التي تلي ذلك هي أن يتناول شخصياته بعد هذا ثم يربط بينها وبين بعض برباط فكرته.

إن الكاتب المسرحي، إذا ما جلس وقد أمسك بقلمه لا بد أن تكون شخصياته شديدة الوضوح في ذهنه. إنه لا يجعل شخصياته شخصيات منطقية أو شخصيات مميزة بطريقة شعورية، إنما هو يتخيلها، ثم يخلقها.. فإذا أصبحت شخصيات بالفعل تركها وشأنها تفعل ما تشاء.

قال شو مرة في حديث له مع مترجم حياته الرسمي ارشيبولد هندرسون: "إن الإجراء الذي أتبعه في كتابة مسرحياتي هو أن أتخيل شخصية. ثم أدعها تتفتق وتشق طريقها. كما تتوهم أنت، لكن الذي لا بد أن ألفت نظرك إليه هو أن العملية الحقيقية مع هذا عملية شديدة الغموض". ثم أضاف شارحاً فقال: "إن النتيجة النهائية أو الشخصية المخلوقة، تبين دائماً أن شيئاً ما كان

من وراء عملية الخلق على الدوام، وإن استعصى هذا الشيء على التحليل أو التعريف[1].

ولعل ويلارد ماك فيما كتبه سنة ١٩٢٧ في هذا الموضوع قد أعطانا أوفى موجز شامل للتفصيلات التي يجب أن تتوافر في ذهن الكاتب المسرحي للشخصية قبل الشروع في كتابة مسرحيته، قال: "عندما تهم بكتابة مسرحية في موضوع حديث عليك أن تتخيل الناس كما هم.. تخيلهم في أسلوب معاشهم، وفي مساكنهم وبين من يعاشرونهم ويعيشونهم.. تخيلهم في أحاديثهم ومطامحهم ومطامعهم، وإذا أردت الحق وتوخيت الصدق فعليك أن تفكر تفكيراً عميقاً واعياً في كل تفصيل مهما يكن صغيراً.. فكر في كل شيء وأنعم النظر في كل أمر، وقسه، وزنه وزناً دقيقاً قبل أن تعرض ثمرة عملك على الجمهور[2]".

الشخصيات.. يجب أن تصوغ الفعل

إن الشخصيات التي يتخيلها الكاتب تخيلاً كاملاً دقيقاً يمكن أن تنشأ منها العقدة أو الفعل. فالكاتب يبدأ أولاً بسبك فكرة وإحكامها، ثم يمد الفكرة بشخصيات لتوضيح هذه الفكرة توضيحاً حسناً أو لنقلها. وقد قال إدوارد شلدون مرة: "إن الفكرة تتطلب نمطاً خاصاً من الشخصية، وهذه بدورها تتطلب نمطاً خاصاً من القصة" وتقول راشيل كروثرس التي تنهج النهج نفسه من حيث الفكرة التي تتطلب نمطاً معيناً من الشخصية التي تتطلب نمطاً معيناً من القصة: "إن الإنسان إذا وفق إلى شخصية معينة وجب أن يتركها تسير إلى قدرها المقدور، لأن ما يصدر عنها هو الثمرة المنطقية لخلقها وفطرتها التي فطرت عليها.

إن الكتاب الذين يؤمنون بترك القصة تنشأ من الشخصيات ثم تتطور عنها يتبعون عادة طريقة بدء عملهم أول ما يبدؤونه بخلق مجموعة من الشخصيات التي تروقهم وتثير اهتمامهم، وبعد هذا يتركون هذه الشخصيات تعيش بعضها مع بعض فترة من الزمان. إنها من ثمة تصنع قصتها بنفسها. وذلك مذ كان الاحتكاك أو صدام الشخصيات بعضها ببعض هو الذي تنتج عنه الدراما. وهذا هو الذي يعني أن التمثيليات تكتب نفسها بنفسها إذا كانت الشخصيات واضحة وجلية حلاء كافياً في ذهن المؤلف، وإذا ما كان مسموحاً لها بأن تتولى هي قصتها

---

(١) George Beranard Shaw and Arehibald Henderson, The Drama, The theatre: and the films, "Harper's Magazine, September, 1924, p. 432

(٢) Willard Mack. The New Realism of the Stage, Theatre Magazine, April, 1927, p. 21

بنفسها والأخذ بجميع خيوطها في أيديها.

ومما أدلى به أ. أ. ملن وهو يفسر المقصود "بالسماح" للشخصيات بأن تتولى تطوير عقدة المسرحية بنفسها قوله: "إذا كان الكاتب قد تخيل الشخصية تخيلاً صحيحاً، فلا بد أن تتصرف بطريقة متميزة تكاد تتم رغم أنف الكاتب نفسه، وفي هذه الحالة تحتاج شخصياته أشد مما يحتاج فعله إلى تفسير أكثر".

وقد قدم أون ديفز **Owen Davis**، وهو أول من قال بنمو العقدة من الشخصية، لملاحظاته المسرحية بملاحظة يقول فيها: "إن عقدة أية مسرحية، وعلى الأقل عقدة المسرحية الجيدة يجب أن تنشأ من الأحداث التي تقوم بها الشخصية التي اختارها المؤلف، وديفز يستطيع أن يخلق من الخيال شخصية متكاملة، ثم يحيطها بشخصيات ثانوية غامضة مغلقة بالإبهام والظلال. وهو يقول في ذلك: "إن عقد مسرحياتي تنشأ عادة من بعض التطوير في ذوات هؤلاء الناس أنفسهم" وقد بين لنا وهو يوضح تلك العملية كيف كان يطور مسرحية ما من مسرحياته على شخصية ممثل من مشاهير ممثلي أدوار الطرز. فأول الصور التي كانت ترد في ذهنه صورة رجل عصامي أشعث خشن، صارم متوسط السن له مركزه المرموق في المجتمع، وله مزاجه الخاص المتسم بألوان من الشذوذ والغرائب. وكلما كانت هذه الشخصية تزداد نماء ووضوحاً راح ديفز يبني أسرة من حولها– فهو يجعل لها زوجة وابنة وابناً.. ثم شباباً غضاً ممن كانوا يحبون ابنه وابنته. وكان ديفز إذا ما تأكد من استواء هذه الشخصية الرئيسية في ملابساتها المختلفة ومن التوترات الانفعالية– من سعادة وتعاسة وما إليهما– كانت القعة تبدأ في بلورة نفسها بنفسها، ويتم ذلك من خلال تأثيرها في الشخصية، أكثر مما يتم بأية طريقة أخرى من الطرق التي كان ديفز يعني بحبكها ويأخذ بها.

وإذا آثر كاتب مسرحي أن يتبع طريقة ديفز في توليد المقدرة وتطويرها فليجعل نصب عينيه أن يكون تطور الفعل ناشئاً بطريقة طبيعية عن الدوافع التي تنطوي عليها قلوب شخصياته وما يدور في عقولهم كما تخيلهم هو. ونعيد هنا ما قبسناه عن جولسور ذي آنفا حيث يقول: "إن الكاتب الذي يعلق شخصياته في العقدة بدلاً من أن يعلق العقدة في شخصياته كاتب مذنب مرتكب لجرم شنيع".

إن الشخصيات التي يصورها الكاتب تصويراً واضحاً محدد المعالم لن تحدثنا إلا بما يلائم طبيعتها. والأمر كما تقول ليليان هلمان: "إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة فإنها تقوم

عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها تقريباً عندما تجلس لتكتب بلسانها شيئاً آن الأوان لكتابته، وبعبارة أخرى: "إذا عنيت بأمر شخصياتك العناية الواجبة فإن الحوار والفعل سيعني كل منهما بأمر نفسه".

وستجد مزيداً من القول في موضوع الحوار في الفصل العاشر..

خلق الشخصية .. وصور المسرحية

إن صور المسرحية الأربع: المأساة أو المسرحية الجادة، والملهاة والميلودراما والمهزلة– يمكن تمييزها بما تتفاوت به شخصياتها من درجات التأكيد.

ففي المأساة ينشأ الفعل من الدافع الذي يحفز البطل المفجوع إلى العمل في أثناء محاولته الوصول إلى هدفه الذي لا يستطيع أن يصل إليه بحال، ومن صدامه المستديم بالعقبات التي يجب عليه أن يتخطاها، ومن هذا الصدام فحسب، تصدر القوة الحقيقية للمأساة. وفي الميلودراما لا يقع التركيز أو التأكيد على الشخصية، ولكنه يقع بدلاً من ذلك على الأحداث والمواقف التي تواجهها. والمأساة على هذا مسرحية شخصيات، أما الميلودراما فمسرحية مواقف.

ومن الممكن التمييز بين الملهاة والمهزلة على هذا النحو، فالفكاهة في الملهاة الحقيقية تنبع أساساً عن الشخصية في مواجهتها للمواقف. أما السرور والضحك في المهزلة فأقرب إلى أن يأتيا من تقوية المواقف المضحكة وتأكيدها في مواجهة الشخصيات. وقد نجد في الملهاة والداً (متزمتاً: أي ذو عقلية رجعية) وهو يحاول أن يشرح حقائق الحياة لواحد من ذراريه أو أبنائه العارفين بهذه الحقائق المتمرسين بها. وكثيراً ما تكون مضايقات مثل هذا الوالد مصدراً للفكاهة، تلك المضايقات التي هي ثمرة من ثمرات شخصيته.

وقد يوضع الركز في المهزلة على شخص واحد وهو يقذف في وجه شخص آخر بفطيرة أو (تورتة) مغطاة بعصيدة أو (مهلبية). والشخصيات في الملهاة الراقية ذات أهمية كبرى، أما في المهازل فيحظى قذف أمثال هذه الفطائر بقدر أكبر من الأهمية.

مشكلات الشخصية

إننا ربما ازددنا خبرة وإدراكاً للعملية التي يتم بمقتضاها خلق الشخصية المسرحية إذا ما عرضنا بالبحث لبعض المشكلات الخاصة التي يواجهها الكاتب المسرحي الذي يزاول الكتابة للمسرح أو الذي لا يزال في دور التمرين وكثير من الكتاب لا يواجهون هذه المشكلات. وإذا

حدث أن واجهوها لم يجدوا صعوبة ذات بال في التغلب عليها. على أننا نعرض الأمثلة التالية لتوضيح أكثر المشكلات شيوعاً، وهي المشكلات التي يحتمل قيامها في أثناء خلق الشخصية المسرحية.

الذاتية الكلية

إن أكثر المشكلات شيوعاً في خلق الشخصية، وهي غير مشكلة صب الشخصيات وفقاً للنماذج والكليشيهات المعروفة، هي على الأرجح مشكلة خلق الشخصيات ذات الأبعاد المستوفاة المتكاملة. واستيفاء الأبعاد يوحي بتعدد جوانب الشخصية، غير أن الكتاب كثيراً ما يعطوننا شخصيات ليس لها ذوات إلا من جانب واحد فقط.

وكثير منا ينظرون إلى الذاتية على أنها المجموع الكلي لعلاقات الإنسان ببيئته التي لا تنفك تتغير وتتحول. إلا أن الشخصيات في مخطوطات المسرحيات الحديثة تصاغ أحياناً بحيث تتأثر بالطريقة نفسها بالشخصيات المختلفة وبالمواقف المختلفة، بيد أن الناس ليسوا كهذا أبداً. والمخرج يعرف هذا عندما يوقف التدريب ليسأل أحد الممثلين عن ميوله نحو الأشخاص الموجودين معه على خشبة المسرح، وليطلب منه أن يعكس هذه الميول ويظهر تأثره بكل من هؤلاء الموجودين. فإذا كان الكاتب المسرحي قد خلق شخصية ذات بعد واحد فقط لوجد الممثل أن من الصعب، بل ربما من المستحيل، أن يعكس المشاعر المختلفة عندما يلقي الناس في المواقف المختلفة وعندما ينطق الحوار الذي أعطاه الكاتب إياه.

ونحن جميعاً نلقي أناساً ذوى بعد واحد فنشعر فيهم بمماثلة تجعلنا لا نفرق بينهم، بصرف النظر عن المكان الذي نلقاهم فيه. ولكن الشخص المتكامل الأبعاد لا يملك إلا أن يكشف لك عن ميوله نحو الناس واستجاباته لهم وتأثره بهم، وإلا فماذا يجعلنا نوجس شراً عندما نعلم أن اثنين من أصدقائنا لهما آراؤهما المختلفة ولكل منهما ذاته التي تختلف عن ذات صاحبه سوف يجتمعان على مائدة واحدة في لعبة البريدج الأسبوعية؟

والناس يتأثرون ويستجيبون بطرق شتي، وربما عرفت شخصاً معرفة جيدة، ثم إذا هو يختلف اختلافاً تاماً في نظر غيرك، وإذا كنت في شك من هذا فما عليك إلا أن تلاحظ ملياً جماعة بينهم أمر مشترك وفيهم نفر يعرف كل منهم الآخر، وإن كانوا لا يعرفون جميع الحاضرين، ويكون أولئك الذين يعرفونهم قد تقابلوا من قبل في مواقف جد مختلفة عما هم فيه الآن، فكيف يا ترى

تكون استجابة واحد من هؤلاء عندما يقدم إلى الضيوف الآخرين؟ وكيف تكون حالته وهو يقدم إلى خطيب زوجته السابق؟ وكيف تكون استجابته عندما يلقي رئيسه الذي لم يعرفه إلا في حيز الأعمال المكتبية؟ هل تكون هي نفس الاستجابة التي يلقي بها عشيرة الذي تعود أن يلعب معه مباراة في الجولف كل يوم أحد؟ أو هل تكون هي نفس الاستجابة التي يلقي بها عميلاً يأمل أن يتسلم منه مبلغاً كبيراً مما عليه للشركة؟ إن جواب هذا كله هو أنه سوف يستجيب استجابة مختلفة في كل من هذه المواقف، إن كانت المناسبة الاجتماعية تتطلب قدراً من مظاهر البشاشة وروح المودة، وإلى حد ما شيئاً من الشكليات أو المظاهر الرسمية.

إن كتاب المسرح قبل عصرنا هذا لم تكن تواجههم مشكلة الكشف من مشاعر شخصياتهم الحقيقية إلا عن طريق الفعل والحوار فحسب، إذ كثيراً ما كانت الكلمات والعبارات الجانبية "asides"، وهي العبارات التي كانت توجه إلى جمهور[1] النظارة من بعض الواقفين على المنصة، وإن بدت أنها لا يسمعها غير قائليها من الواقفين عليها، تكشف مشاعر الشخصية الحقيقية. مثال ذلك أننا لا يساورنا أي مقدار ذي بال من الشك في شخصية الكونت جولميتر عندما نلقاه لأول مرة في مسرحية "الطراز" أو "الموضة" **Fashion** حتى يدور شيء من الحوار بينه وبين مضيفته المولعة بالتصنع والأخذ بأساليب العصر، هذه السيدة "مسز تبقايي" إذ تقول له: "إني لأستحي من الاعتراف بأنني لم أسافر خارج حدود بلادي قط.. في حين أنك أنت يا كونت شخصية معروفة مألوفة في جميع البلاطات الأوروبية" ويجيبها الكونت "بلاطات.. أوه.. أجل مدام.. هذا صحيح.. صحيح جداً.. أحسب أنني معروف إلى حد ما في بعض بلاطات أوروبا" ثم يستدير الكويت نحو الجمهور ليقول: "لكنها بلاطات البوليس .. وليست بلاطات الملوك!"

ولم يكن من غير المألوف، ولا الأمور العادية في المسرحيات ذات الصبغة الرمزية الجيدة العرض، أن تظهر شخصية بمفردها على المنصة لكي تلقي نجوى أو خطبة طويلة تكشف لنا بها عما يخالجها من أفكار ورغبات، أما فيما نصنعه نحن اليوم من صرف العناية كلها إلى المسرحية

---

(1) قول المؤلف إن هذه العبارات الجانبية أو الـ **asides** كانت توجه إلى الجمهور فيه تضييق لمعنى الكلمة، لأنها تعني كذلك تشاغل بعض الواقفين على المنصة بحديث موهوم خافت حتى ينتهي الحوار المسموع بين بعض الشخصيات الأخرى. (د– خ)

ذات الصبغة الرمزية الجيدة العرض، وبالأحرى الاهتمام بها، فيجب على الكاتب المسرحي الذي يكتب بأسلوب الاستهواء الرمزي أو التصوير المسرحي أن يقنع بالكشف عن أمثال هذه الأفكار والرغبات في مجرى فعل المسرحية الطبيعي البعيد عن تكلف النجويات والخطب المنفردة. إنهم لا يزالون يجدون من الممكن في الأفلام السينمائية أن يكشفوا عن مشاعر الشخصية بالسماح لها "بالتنفيس بكلام مسموع عما يضطرب في صدرها" في أثناء الفعل. وطريقة استعمال الراوية الذي يروى الحوادث ويسردها والذي تقوم به الشخصية الأولى عادة، طريقة لم تصادف النجاح حينما طبقت في المسرح. وقد جرب بوجين أونيل الأحاديث الجانبية أو asides II في مسرحيات حديثة حينما كتب مسرحيته: "الفاصل الغريب Strange Interlude" التي كان الفعل فيها يتجمد– أو يقف– حينما تتحدث إلينا إحدى الشخصيات عما يضطرب في نفسها من أفكارها الخاصة. ونقول إجمالاً إن الكاتب المسرحي الحديث ما لم يكن يكتب مسرحية رمزية يجب عليه أن يقنع بحصر المشاعر أو الأحاسيس الحقيقية في نطاق الأحدث الطبيعية، وفي ثنايا الحوار.

وكما أن ميولنا واتجاهاتنا نحو الناس تتغير وتتبدل أحياناً فكذلك قد تتغير ميول الشخصيات المسرحية واتجاهاتها بعضها نحو بعض كلما تقدمت العقدة. والمرجع هو الكاتب المسرحي في الإمساك بزمام أمثال هذه التغيرات، ثم هو المرجع أيضاً في الكشف عن العلاقات والروابط الحالية أو التي تستجد بين كل مجموعة من الشخصيات.

كيف نجعل الشخصيات مستحبة أو محتملة ؟

في الفصل الذي خصصناه للكاتب المسرحي والجمهور تناولنا بالبحث ميل الجمهور إلى الاستقطاب حول بطل، وبالأحرى الاهتمام بالبطل بخاصة. وقد بينا في ذلك الفصل حرص الجمهور على معرفة ما يقع للشخصية الرئيسية ويود لو أنه يبلغ من أهدافه ما يريد. على أن تحقيق هوية المتفرج بتقمصه إحدى الشخصيات وتشيعه لها أمر يكاد يكون مستحيلاً إذا عجز هذا المتفرج أساساً عن محبة الشخصية التي يقدمها لنا الكاتب على أنها بطل أو بطلة المسرحية. إلا أننا نجد في المؤلفات المسرحية أمثلة لا يعدها الحصر لشخوص رئيسية قد نظنها إذا أخذناها من ناحيتها الظاهرية مما يمكن أن تميل إليه النفس، أو مما يمكن أن تكون شخصيات تستحق هويتنا أو تجعلنا نتقمصها ونود لو أننا في مكانها، ويمكننا أن نحصى عدداً قليلاً من هذه

الشخصيات فنذكر: "دوك Doc" في مسرحية: "عد إلينا، يا شيبا الصغير[1]" وأنا، العاهرة السابقة في مسرحية "أنا كرستي[2]" وجوني، مدمن المخدرات الصغير في مسرحية: "ملء القبعة مطراً[3]" وويلي لومان الإنسان الصغير ذو الأحلام العريضة في مسرحية: "وفاة بياع أو قومسيونجي[4]".

فكيف يستطيع الكاتب أن يجعل من هذه الشخصيات شخصيات محببة أو مقبولة عند الجمهور بوصفها شخصيات بطولة تستحق أن نهواها ونندمج فيها؟ لقد حل "ويليام إنج W. Inge" هذه المشكلة في مسرحيته: "عد إلينا يا شيبا الصغير" حينما جعل دوك هذا السكير المدمن يحاول ما استطاع، وفي صدق وإخلاص، الإقلاع عن الإدمان، بل هو يشن الحملة على المخدرات التي ترادف الخمر في آثارها لكي ينقذ ما يمكن إنقاذه من الحطام الذي أبقت عليه الخمر. ثم هو أيضاً مغرم بزوجته لولا، متفان في حبها، وعندما نلقاه في المسرحية لأول مرة نجده يعد لها طعام الفطور.

لقد كانت الحياة شديدة وقاسية على دوك ولولا، ومع هذا فنحن نحبهما ونميل إليهما ونرانا نعجب إلى حد ما بشجاعتهما في مواجهة تلك الحياة كلما أشرقت شمس يوم جديد. وفي أحد المشاهد التي نجد فيها لولا وهي تستعرض الماضي وتفكر فيما كانت حياتها حرية أن تكون لو لم تسر الأمور في الطريق التي سارت فيه، نرى دوك وهو يكشف لنا عن فلسفته فيقول: دوك: كلا. كلا يا صغيرتي. يجب ألا نشعر بأية مرارة لأي أمر مضى. إن ما فات فات.. وأنت.. لقد آن الأوان لكي تنسي كل ما مضي، وأن تعيشي للحاضر. إنك إذا لم تنسي الماضي فلسوف تعيشين فيه ولن تتخلصي منه أبداً. لقد كنت حرياً بأن أكون اليوم دكتوراً في الطب بدلاً من أن أكون مجرد معالج للأعصاب.. لقد كان من الجائز أن يكون لنا بيت لطيف، وما نشتهى من وسائل المتع.. وأصدقاء.. ولكن ها نحن أولاء ليس لنا من ذلك كله شيء.. فماذا جرى؟ ألسنا مع ذاك عائشين؟ إنني لا ينبغي أن أتوقف عن العيش لمجرد أنني ارتكبت بعض الأخطاء.. بل يجب أن أواصل المسير .. وبأي طريقة.

(١) Come Back, Little Sheba

(٢) Anna Christie

(٣) A Hatful of Rain

(٤) Death of a Salesman

لقد لقي دوك من سوء الحظ ما لقى.. لكن الكثير من سوء حظه هذا كان نتيجة لضعفه هو بالذات، وعجزه عن مكافحة الحياة. دوك في هذا مثل كثير من الناس.. إنه يعرف ما يجب عليه أن يفعل.. لكن فعل ما يجب أن يفعل ليس أمراً هيناً.. ودوك وإن يكن ضعيفاً إلا أنه ينفخ في لولا ما يستطيع أن ينفخه فيها من قوة، ومن ثمة فليس من العسير أن يعنينا ويشغل بالنا ما يحدث لهما.

إن شيئاً من التأكيد الفكاهي يكون كافياً في كثير من الأحيان لكي يغير شخصاً شريراً فيجعله مخلوقاً ظريفاً مضحكاً، أو شخصاً فيه من اللطائف ما يكفر عن مساوئه، على نحو ما نجد ذلك في شخصية لونج جون سلفر في مسرحية "جزيرة الكنز[1]" ويمكن في رسم طرز شخصيات الجريمة جعل الأشخاص المعوجين أشخاصاً جديرين بالعطف إذا جعلناهم مهرة وعلى قدر من اللوذعيه، وهل رأينا قط شخصية أكثر جاذبية من شخصية "رافلز **Raffles**" لص الألماس والمجوهرات العالمي، حتى وإن قضى قانون السينما بوجوب أن يلقي رافلز جزاءه قبل أن ينتهي الفيلم حتى لا يعتقد الجمهور أن الجريمة عمل مربح وله ثمرته المجزية؟

والمعالجة العاطفية أو الرومانسية يمكن أحياناً أن تتسامى بالمجرم إلى مستوى الإعزاز، فالبطل ماكهيث في مسرحية: "أوبرا الشحاذ[2]" لمؤلفها جون جاي هو زعيم عصابة من قطاع الطرق. وهو سفاح وسيم المنظر يجتذب النساء ويجتذبنه، وقد بلغ من سحر شخصيته، ذلك السحر العاطفي، أن راح الكاتبان برتولد برشت و"كرت فيل **Kurt Weill**" يعيدان رواية حوادث سطواته وانفلاتاته في "أوبرا البنسات الثلاثة[3]" وهي عرض ملحمي لمسرحية جاي.

إن في معظمنا– فيما يحتمل– ميلا فطرياً متأصلاً إلى الشعور بالرضا والسرور حينما نرى شخصاً ما ممن لا هم لهم إلا ارتكاب الجرائم والاعتداء على ممتلكات غيره وهو يستولى على مال ليس له ويولى به الأدبار. وبماذا يمكنك أن تعلل رضانا عن شخصيات مثل شخصية روبن هود، بغض النظر طبعاً عن أن خصميه الأمير جون وشريف نوتنجهام تدفعهما حوافز أخس وأشد أنانية من الحوافز التي تدفعه هو؟ لقد أصبحت شخصية روبن هود نمطاً يقاس عليه في

---

(١) **The Treasure Island**

(٢) **The Beggar's Opera**

(٣) **The Threepenny Opera**

شخصيات البطولة في فن كتابة المسرحية الحديث. ثم لنذكر هذا الخلود الذي أحرزه "بيب المحارب **Pepe le Moko**" في الأفلام المختلفة التي صدرت عن هوليوود والتي تصور أفعال البطولة التي قام بها هذا الـ: روبن هود، بطل "القصبة" من أعمال كازابلانكا (الدار البيضاء)؟

وثمة وجه من الخطورة في جعل بطل مسرحية الجريمة شخصاً شديد الطيبة وعلى قدر من الخير عظيم. و"أهل الكمال" من الناس يفقدون محبتنا أحياناً بسبب فعال الخير والطيبة التي يقومون بها متجردين عن الأنانية، وهم عند ذلك يستوون وأشد الأشرار استحقاقاً لكراهيتنا. والشخصيات المغرقة في الخير يثيرون ضيقنا عادة، وذلك لأننا نحب أن يكون أبطالنا على شيء من المشاعر والأحاسيس التي نعرفها وتنطوي عليها، ولاسيما إذا كان لا بد لنا من أن نحقق فيهم هوياتنا بالإعجاب بهم والاندماج فيهم، إن هذه مشكلة حقيقية جديرة بالنظر في فن كتابة المسرحية، ويزيدها إشكالاً عدم وجود الأمثلة عليها بين المؤلفات المسرحية. ولما كان معظم مشكلات رسم الشخصية يحل قبل الإخراج وما يتلوه من نشر المسرحية، لم يكن في مقدورنا أن نلم إلا بالقليل فيما كان المؤلفون يتبعونه في رسمهم لشخصياتهم إذا اعتمدنا في ذلك على ما ينشر من تلك المسرحيات فرادي أو في مجموعات. أما المسرحيات التي تسقط حينما تخرج فيندر أن ينشر منها شيء يرجع إليه الكاتب المبتدئ ليتناوله بالبحث والفحص. على أننا نجد مثالاً لمشكلة البطل المسرحي الذي صوره كاتب المسرحية في صورة المرأة الطيبة الشديدة الطيبة في مسرحية موضوعية حديثة بقلم علم من أعلام المؤلفين أخرجت مسرحيته هذه في جامعة ولاية متشيجان. فالشخصية الرئيسية في تلك المسرحية امرأة نصف أو في الحلقة الرابعة من عمرها. وقد غبرت عليها سنون وهي ربة بيت، وكان إخوتها وأخواتها يعتمدون عليها في أمر معاشهم، وكانت تؤثرهم على نفسها وتلبي جميع حاجاتهم بحرمان نفسها مما تحتاج هي إليه، حتى بعد أن تزوجوا وأصبحت لهم أسرهم المستقلة عنها. وقد بلغت هذه السيدة من الطيبة أن كانت تدير لمن يسيء إليها منهم خدها الآخر، وكانت كلما أتيحت لها فرصة السعادة بالزواج تكاد تفلت منها بمحاولتها مساعدة الرجل الذي تحب في حل مشكلة يريد هو أن ينساها أو يتناساها. لقد حاول المؤلف أن يجعل طيبة هذه المرأة هي عيبها ونقطة الضعف فيها، إلا أن الجمهور لم يكن يبالي إلا قليلاً بالمرأة "السوية أو الكاملة المكملة حتى إنه لم يبال هنا بما إذا كانت سيدتنا هذه قد حققت هدفها من السعادة أو لم تحقق منه شيئاً.

إن في معظمنا استعداداً لفهم نواحي الضعف الإنساني أكثر مما فينا لفهم نواحي القوة في

الفطرة الإنسانية. وقد وجه الكتاب المسرحيون في أثناء الألفين من السنين التي مضت قبل اليوم عنايتهم إلى هذه الناحية من نواحي الاستجابة عند جماهير المتفرجين. وأشرف أبطال المآسي اليونانية أنفسهم كان في كل منهم مثل هذا العيب المفجع، وكان هذا الخلل في فطرة كل منهم هو الذي يؤدي إلى كبوتهم القاضية النهائية.

إن مشاركة الجمهور العاطفية التي يجب أن يكسبها الكاتب المسرحي لشخصياته الرئيسية تدخل فيما يعده بعض الكتاب المسرحيين طريقة مضمونة معصومة من الخطأ لكتابة المسرحية الناجحة. وأول ما يجب على الكاتب الذي يأخذ بهذه الطريقة أن يجعل شخصيته الرئيسية محببة لدى جمهوره، وعليه بعد ذلك أن يجعل هذا الجمهور يريد لهذه الشخصية أن تحقق هدفاً معيناً، ثم يلي هذا أن يضع الكاتب في طريق الغاية المنشودة عقبة تبدو عقبة كأداء لا يمكن تخطيها أو التغلب عليها.. وأخيراً يجعل بطله يتخطى هذه العقبة ويتغلب عليها. ولن يعجز القارئ حين يستعرض هذه الطريقة في كتابة المسرحية أن يلاحظ كيف تنمو العقدة– أي قصة المسرحية أو موضوعها– من الشخصية.

بناء الشخصيات .. على نماذج الحياة الواقعية

كان أحد المباحث التي تناولناها في الفصل السادس: "استكشاف المادة المسرحية" مبحث اكتشاف الأفكار لكتابة المسرحيات، وذلك من دراسة الأشخاص المهمين وذوى الصبغة الدرامية– أي المسرحية– غير العادية، سواء كان هؤلاء الأشخاص ممن يلاحظهم الكاتب عن كثب أو ممن يعرفهم معرفة شخصية. وكثير من مشكلات خلق الشخصية يهون أمرها إذا بنى الكاتب شخصياته على نماذج من الحياة الواقعية الحقيقية. وليس معنى هذا أن يستعير بطريقة فوتوغرافية، صورة من شخص حقيقي معين. بل معناه أن يأخذ من هذا الشخص سجاياه التي يرغبها ثم يمزجها بطائفة غيرها من السجايا التي يريد أن تتسم بها شخصياته المسرحية. إن استعمال نماذج الحياة الواقعية يتيح للكاتب نقطة انطلاق يمكنه بها على الأقل أن يحل مشكلة الحصول على نقطة البداية والشروع في عمليته الكتابية، تلك المشكلة التي هي على الأرجح عقبته الرئيسية.

لقد كتب يوجين أونيل مرة يقول إنه كان يميل إلى الكتابة من تجربته المباشرة عمن كان يعرفهم معرفة شخصية، وقد أجاب مرة عن سؤال وجهه إليه أحدهم عن السبب الذي دفعه إلى

كتابة كل هذا العدد الكبير من مسرحياته عن الملاحين والعاملين في البحار فقال: "إذا كنت أكثر من الكتابة عن العاملين في البحار فالسبب هو محبتي لهم ومعرفتي الكبيرة بأحوالهم. لقد كنت يوماً ما واحداً منهم، والحياة في البحار حياة مثالية، والسفينة في نظري وطن من الأوطان، والبحارة أصدقائي وأحبابي.. إني أحب رجل البحار لأنه شخص مبرأ من النفاق[1]".

وقد كان سومرست موم ينقد أولئك الكتاب الذين يخلقون "شخصياتهم وفقاً لأجرام جامدة ونقلاً عن صور ليس لها وجود إلا في أوهامهم". وكانت نصيحته للكتاب المسرحيين هي "أن شخصياتهم تكون أقرب إلى المعقول لو أنهم أقاموها على نماذج من الحياة الواقعية" ونصيحة موم نصيحة سليمة ومعقولة، ولاسيما للكاتب المبتدئ.

الشخصيات الثابتة الأصلية.. والشخصيات الثانوية أو الدمي

يمكن تقسيم شخصيات المسرحية على وجه التقريب إلى فئتين عامتين: فئة الأشخاص الحقيقيين الطبيعيين الذين لا يستغنى عنهم فعل المسرحية بحال من الأحوال، والذين لن تقوم للمسرحية قائمة إذا غابوا عنها.. ثم فئة الدمى الثانوية، أو الذين لا يقومون في المسرحية إلا بدور عابر أو بخدمة عرضية، إلا أن وجودهم بوصفهم أناساً طبيعيين ليس له إلا قدر قليل من الأهمية في نظر الجمهور.

وقد اختار جون فان دروتن لفظة **Dummies** أو كما نقول في لغتنا الدارجة "كمالة عدد" ليعبر بها عن هذه الفئة من الدمى أو الشخصيات الثانوية. وهو يقول: "إن الشيء الأساسي هو أن نعرف منذ الخطوة الأولى أي الشخصيات أناس حقيقيون، وأيهم دمى ثانوية، بمعنى أن البواب أو الفتاة التي تتسلم منا القبعات والمعاطف والعصى ربما كانا في نظرك دمى في الحياة الواقعية.. وهذا هو فرق ما بين هؤلاء وهؤلاء[2]".

ولا بد للكاتب المسرحي أن يبين لنا في أول المسرحية إذا ما كان الخادم الذي يدل أحد الشخصيات إلى غرفته أو يفتح أبواب الحجر أو يصلح الفرش ويفرد البياضات، ويتناول الإكرامية– أو البقشيش– ثم يغادر الغرفة، هو مجرد شخص يؤدي واجبه كخادم لا شأن له

---

(1) Carol Bird, "Eugene O' Neill- The Inner Man" Theatre Magazine, June , 1924, p. 60

(2) John Van Druten, Playwright at work, Harper & Brothers, 1953, p 96

بموضوع المسرحية، أو أنه شخصية لها كيانها في هذا الموضوع، ومن ثمة فهو يهم الجمهور.. ومحاولة جعل أمثال هذه الشخصيات شخصيات أصلية ثابتة وهم ليسوا كذلك محاولة خطيرة عادة، وقد تقضي على المسرحية، لأن ذلك يجعلهم جزءاً من العقدة، ونتيجة لهذا يكونون على قدر من الأهمية عند الجمهور، ويكون في إهمالهم بعد أن قاموا بعملهم الوظيفي السريع تضليل للنظارة وتمويه. وفي هذا يقول فان دروتن: "إنهم إذا لزم أن يكونوا دمى، فليكونوا دمى كما هو شأنهم في الحياة الحقيقية.. وذلك من أول المسرحية إلى آخرها"

ومن الأمثلة على الاضطراب الذي يمكن أن يثيره خلق الشخصية الدمية على هذا النحو ما ورد في إحدى مسرحيات التليفزيون– وهي من تأليف ج. ب. ميللر واسمها "فخ الأرنب[١]"، فقد وضعت فيها شخصية دمية جعل لها المؤلف مكانة لم تزل ثابتة في أذهان المتفرجين حتى بعد أن زالت الشخصية من عقدة المسرحية التي ينسل فيها أحد المحاسبين الشباب مع زوجته وولده لقضاء عطلة طالما كان يحلم بها في الغابات الشمالية. وقد تعمدوا ألا يتركوا خبراً عن وجهتهم لرجال المصلحة التي يعمل فيها هذا المحاسب ما داموا لا يريدون أن يعكر عليهم صفوهم معكر. وفي الغابات يساعد الوالد ولده في نصب فخ لصيد الأرانب ثم يضعان فيه الطعم ويتركانه منصوباً طوال تلك الليلة وفي هذه الأمسية يظهر ببابهم رجل كبير السن، يكون عمله الوحيد في المسرحية هو إحضار رسالة من القرية (لقد نسوا خاتم البريد وأرسلوا تذكرة بريد مصورة إلى المصلحة). ومن ثمة كان على الوالد أن يعود من فوره إلى نيويورك. لقد شغل الرجل الكبير السن وقتاً طويلاً من زمن المسرحية بحيث أصبح فجأة شخصية جذابة لافتة للأنظار.. لقد أصبح شخصية أصلية في المسرحية.. شخصية لا نشك في أننا سوف نراها مرة أخرى قبل ختام الرواية.. لا بأس إذن.. فلنر ماذا حدث.. إن الوالد يعود بأسرته المغضبة، التي لا تني تحتج على قطع الإجازة، إلى نيويورك. وعندما يصلون إليها يتذكر الولد أن الفخ لا يزال منصوباً في الغابات، وأنه لن يكون هناك أحد لكي يخلص الحيوان المسكين من الشرك.. ثم نجد معظم المسرحية بعد هذا مخصصة لمضايقة الأب والتنغيص عليه من كل جانب.. من رئيسه، ومن زوجته.. ومن ولده.. وأخيراً يصل التوتر أعلاه.. وتعود الأسرة في فورة مجنونة إلى كوخها في الغابات. وهنا.. نجد كثيراً من النظارة يحظرون أن يكون الرجل الطاعن في السن قد جاء إلى الفخ

([1])**The Rabbit Trap**

وخلص الأرنب المسكين، ولكن.. لا .. إنه لم يجيء .. بل نحن لم نعرف على الأقل إن كان قد جاء أو لم يجيء.. لأن الأسرة حينما عادت إلى الكوخ لم يكن ثمة أرنب أو غيره.. أما الرجل الكبير السن الذي أثار اهتمامنا وشغفنا في مستهل المسرحية فقد ظل في زوايا النسيان التي تركه فيها أستاذنا ميللر بعد أن أدى رسالته العارضة.

وتحديد الخط الفاصل بين جعل الشخصية المسرحية شخصية ثابتة أصلية أو شخصية دمية مشكلة صعبة. فالشخصية العارضة يجب أن تكون ذات صبغة واقعية كافية لأن تجعلها ممكنة التصديق بها، وهي تقوم بموضوع عملها، إلا أنها يجب أن تظل بالقدر الكافي في خلفية المسرحية حتى لا تثير اهتمامنا بها ما دام أنها ستبقى بالضرورة في نطاقها المحدود.

عدد الشخصيات في المسرحية:

قد يتساءل كثير من الكتاب المسرحيين المبتدئين: "كم من الشخصيات المسرحية يجب أن نضعهم في المسرحية؟" كأنما هناك عدد محدد يتعين استخدامه في كل مسرحية. وهذا الطراز من الكتاب يتوقع على الأرجح أن تكون بين يديه "وصفة مؤكدة" لكتابة المسرحية الناجحة، ولا شك أنه يجن جنونه إذا عرف أن ليس ثمة شيء من هذا النوع.

إن المسرحية يجب أن تكون العامل الأول والأخير في تحديد عدد شخصياتها، وإن كان من المستحسن أن يقلل الكاتب من عدد شخصياته إذا طمع في قبول مسرحيته للإخراج، لأن ضخامة عدد أفراد هيئة التمثيل ترفع نفقات الإخراج، والناحية التجارية في أي وسيط مسرحي بكل أسف تتطلب الاقتصاد والتوفير في نفقات إخراج أية مسرحية.

وثمة قاعدة طيبة يحسن بكل كاتب أن يتبعها.. وهي أن يستبعد بقدر ما يستطيع كل شخصية يمكنه الاستغناء عنها، بصرف النظر عما يمكن أن تبلغه تلك الشخصية من الأهمية أو ما تصيبه من هوى واستلطاف في نفوس الجمهور، فإذا أمكن ألا تصلها صلة بفعل المسرحية– أي موضوعها– وجب حذفها، هذا ما لم يضر هذا الحذف بالمسرحية في مجموعها. وثمة سبب غير هذا السبب في وجوب تخفيض عدد أفراد هيئة التمثيل، فالكاتب كلما زاد من عدد شخصياته في تضاعيف مسرحيته نقص الزمن الذي كان عليه أن يوجهه لمعالجة شخصياته الرئيسية. والكاتب لا يجني شيئاً من حشد الأعداد الكبيرة من الشخصيات في مسرحيته إلا عرقلة قوته الخلاقة ووضع العقبات في طريقها.. ونحن لا ننكر أنك باستعمالك هيئة تمثيل كبيرة

تستطيع أن تنوع بمقدار أكبر في شخصياتك، وذلك بإظهار التباين والفرق بين هذه الشخصيات.. ولكن هذه الشخصيات، أو هؤلاء الأشخاص، حينما تتفاوت حاجة العمل إلى وجودهم قلة وكثرة، وحينما لا يظهرون إلا للحظات قصيرة خاطفة، تحتم على الكاتب أن يلجأ إلى اللباقة والسرعة بجعلهم يقفون في مكان بارز ثم يبادرون بالانصراف حتى لا يقللوا من أثر الشخصيات المهمة الرئيسية ومن الزمن الذي يجب أن يتوافر لها.

وهناك علاقة مباشرة بين عدد شخصيات المسرحية وبين مشكلة الشخصيات الأصلية الثابتة والشخصيات الدمى. فمن الممكن وجود عدد أكبر من الشخصيات الإنسانية في هيئة تمثيل مكونة من عدد قليل من الشخصيات، لأن في إمكانك أن تظهر أكثر من جانب واحد في كل فرد من الأفراد. ووضعنا ستة عشر شخصاً أو سبعة عشر في مسرحية واحدة يجعلنا أشبه بمن ينشرون بمنشار دوار– إذ نضطر في هذه الحالة إلى "توضيب" كل دور برأب صدوعه وحذف الزيادات فيه حتى يناسب مكانه في المسرحية في غير قلق أو نشوز.

إن رأى فان دروتن في مشكلة عدد شخصيات المسرحية رأى يجب على معظم الكتاب أن يوافقوا عليه ويأخذوا به.. وهو يقول في ذلك: "لقد كنت أهبط بعدد شخصياتي المسرحية إلى ثلاث، كما كنت أرتفع بهم إلى اثنتين وعشرين.. وأنا أفضل الإقلال من عدد الشخصيات ما أمكن، ولو لسبب واحد بسيط هو أن الإنسان كلما خص الشخصية بوقت أطول كان أقدر على التغلغل في حناياها وعلى تحليلها تحليلاً حسناً. وكلما كثرت شخصيات المسرحية كان ذلك أدعى إلى إسراع الكاتب في بنائها وتسويتها[1]."

يجب تحاشي الشخصيات الثقيلة المبتذلة

إن أكبر دليل على الكاتب المسرحي الفج– أو الكاتب "الكديش" — الكاتب الذي يفتقر إلى قوة الخيال وملكة الخلق، كتابته مسرحية يملؤها بالشخصيات المبتذلة الثقيلة. ونحن لا نعجز عن فهم السبب في تشجيع هذا الاتجاه، وإن لم يكن بالاتجاه الباهر أو المدهش أو الذي يمكن الإعجاب به. إن كل رجال البوليس، ولاسيما من يركبون الدراجات البخارية منهم، ليسوا من الأيرلنديين[2]، وكل باعة الملابس ليسوا من اليهود، وجميع العاملين في المكتبات ليسوا من

---

(1) Ibid, p 92

(2) يضحك الإنجليز والأمريكيون على هؤلاء كما نضحك في مصر على بعض الأمم. (المترجم)

العوانس العجوزات المتطرفات اللواتي يخجلن كلما تبسم لهن أحد.. ولا من كتبة الحسابات الذين يقعون على مكاتبهم كما تقعي الفئران.

إن مختلف الأوساط المسرحية– المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون– لتمتلئ بهذه النماذج الثقيلة.. إن فيها سائق عربات حمل الأثقال، هذا الرجل الصحاب ذو الكرش الكبيرة.. وفيها الحماة السليطة ذات اللسان الطويل الحاد.. والمجرم السوداوي المعرق في الإجرام.. كما أن فيها أيضاً البطل الصادق الأمين المحافظ على العهد، من بين النماذج الكثيرة الأخرى. إن على الكاتب الأصيل أن يتحاشى أمثال هذا العبث.. إنها شخصيات ضحلة ولا عمق فيها ولا أبعاد لها، واستعمالها يجعل من فن كتابة المسرحية ضحكة وهزوا للمستهزئين.

خروج الشخصيات من منصة التمثيل

في الحياة العادية يدخل الناس ويخرجون ويجيئون إلينا ويروحون، وقد يعتذرون، إذا أرادوا الانصراف بقولهم: "إنهم قد يعودون بعد قليل" أو ربما ظلوا صامتين ثم إذا هم يتوجهون إلى غرفة أخرى أو مكان آخر دون أن نعرف لماذا غادرونا أو لماذا ذهبوا.. أما في المسارح وما إليها فقد لا يهضم الجمهور هذه الحركات التي لا دافع إليها في ظاهر الأمر، وقد لا يقبلها أو يوافق عليها.. إنه يريد أن يعرف أين يذهب هؤلاء الناس أو لماذا يذهبون، وإلا تملكهم العجب لانصرافهم هكذا فجأة بينما المشهد لا يزال مستمراً بدونهم.

إن كثيرين من الكتاب الناشئين يسيئون إيجاد الدوافع التي تغادر بسببها شخصياتهم خشبة المسرح التي هي مكان الفعل. وهم أحياناً يريدون التخلص من إحدى الشخصيات، فإذا أعوزهم السبب المنطقي لجئوا إلى امتحال عذر واه لخروج هذه الشخصية ككتابة خطاب مثلاً، أو القيام بمكالمة تليفونية مع شخص على مسافة بعيدة، أو التحدث مع أحد الجيران في شأن ما. وحركات الخروج هذه حينما تحدث فوق المنصة تبدو حركات ممتحلة كما هو شأنها بالفعل.

والكاتب المسرحي ما لم يعن بوضع تخطيط جيد لدخول الشخصيات وخروجها يعرض مسرحيته لألوان من القلق والاضطراب. وخروج الشخصية يجب أن يرتبط منطقياً بعودتها لتنخرط في فعل المسرحية. ولنضرب لذلك مثالاً من مسرحية "الكاديلاك المتينة الذهبية" حينما ينطلق ماك كيفر أحد ملوك الصناعة الأقوياء من مكتب هيئة المديرين بعد إخفاقه في إنقاذ وظيفة مسز بارتردج يكون ذلك تمهيداً لكي نراه في الفصل الثاني وهو يدخل مكتب مسز بارتردج.

إن خروج الشخصية من المنصة، إذا نظرنا إليه من أهم نواحيه، يجب أن يحمل إلى ذهن المتفرج المعنى نفسه الذي يحمله نزول الستار في نهاية كل فصل بالقياس إلى عقدة المسرحية. وكل مرة تغادر فيها الشخصية خشبة المسرح فلا بد أن يكون الجمهور على علم بسبب خروجها. على أن من الأمور العادية تماماً أن يتطلع الجمهور إلى الأثر الذي تحدثه مغادرة الشخصية منصة لتمثيل في عودة هذه الشخصية إلى المنصة مرة أخرى. ولنتذكر أن اهتمام الجمهور بشخصية من الشخصيات لا ينتهي بمغيبها عن أنظاره.

ومشكلة خلق الشخصيات لا يمكن فصلها فصلاً تاماً عن عملية بناء العقدة المسرحية أو كتابة الحوار، ومن ثمة فسوف تخصص شطراً كبيراً من الفصول المخصصة للكلام عن العقدة والحوار واللغة لمعالجة عملية خلق الشخصيات القوية الجذابة من الناحية المسرحية، والتي يمكن أن يؤمن بها المتفرجون، معالجة مطولة.

الفصل التاسع

بناء العقدة

إن العقدة هي مجرد النول الذي تنسج عليه القصة.

سومرست موم

القصة ضرورة لا بد منها في أية حال، وستظل مناط الأهمية عند كثير من المتفرجين، لكنها لن تكون بالضرورة مناط الأهمية الأساسية بالقياس إلى المؤلف

أ. أ. ملن

العقدة هي القصة التي يسويها الكاتب ويتوسع فيها بالأسلوب الذي يلاءم غرضه منها. وغرض الكاتب الذي يملي عليه أسلوبه في كتابة قصته من خلال عقدته، هو في كثير من الأحيان، وكما بينا ذلك في فصول سابقة، غرض لا شعوري ويصدر عن العقل الباطن، وقد يرقى هذا الغرض، كلما تقدمت عملية الخلق، إلى وجود موضوعي، بوصف هذا الوجود هو المبحث– أو الموضوع– الذي تتناوله المسرحية.

ويمكن على التحقيق أن تكون العقدة والقصة شيئاً واحداً، وإن كان حدوث هذا شيئاً غير سائغ وبعيد الاحتمال جداً في المسرحية الحديثة. فلو أن عشرة من الكتاب تناولوا قصة بعينها ثم شرع كل منهم في تحويلها إلى مسرحية لكان من المرجح أن تشتمل كل مسرحية من المسرحيات العشر على عقدة مختلفة اختلافاً واضحاً عن بقية العقد. لأن كل كاتب سوف يسوى بالبديهة عناصر القصة بالطريقة التي يعكس بها وجهة نظره، وقد يفضل أن يبدأ من أول القصة ثم يسير بها بحسب ترتيب الحوادث، أو ربما فضل أن يبتدئ من الوسط، أو قريباً من النهاية، ثم يسرد ما فات من الأحداث في أثناء العرض. وهذا الذي يقرره في طريقة سرد قصته هو ما نسميه "بناء العقدة" ومن العسير– كما بينا في الفصل السابق– الفصل بين عملية خلق الشخصية وبين

عملية بناء العقدة، تلك العملية التي هي أكثر آلية من عملية خلق الشخصية، وذلك مذ كانت قصة التمثيلية سوف تتكشف في الوقت نفسه بوساطة الشخصيات كما أنها سوف تنبع منها في أثناء الفعل.

أهمية العقدة

يجب ألا يغيب عن بالنا أن الفيلسوف النقادة اليوناني أرسطو حينما قرر أن العقدة هي أهم عنصر من عناصر المسرحية كان يبني ملاحظته على ما كان يشاهده من تأثير المسرحية الأتيكية أي الأثينية– على جمهورها من النظارة واهتمامهم بموضوع المسرحية، أي فعلها. ولما كانت المسرحية تتولد من الشخصيات في أثناء الفعل فالأرجح أن يوجه الكاتب أكثر اهتمامه إلى خلق شخصياته في حين يكون أكثر اهتمام الجمهور موجهاً إلى ما يحدث لهذه الشخصيات.

إن ثمة شيئاً واحداً هو الذي نستطيع أن نطمئن إليه ولا يساورنا الشك فيه.. ذلك أن جماهير النظارة اليوم قد سئمت من العقد القديمة المتخشبة التي تقوم عليها مسرحيات الأيام الخوالي، والأمر في هذا كما يقول جورج كللي: "هو أن التمثيلية ذات البناء المعقد– وبالأحرى التمثيلية التي كون كل شيء فيها مرسوماً وفقاً لطراز لم يعد أمره يخفي على الجمهور، أصبحت شيئاً من النمط القديم الرث.. والجمهور اليوم إنما يريد المسرحية التي تقوم على الشخصية– المسرحية التي لا يستطيع الجمهور إزاءها بحال أن يتنبأ عما توشك الشخصية أن تفعله في الخطوة التالية.. فهذا هو الطراز السائد الذي تشغف به الجماهير اليوم[١]".

وبالرغم من أن المسرحية التي تقوم على الشخصية هي التي يوليها الجمهور أعظم اهتمامه اليوم فهذا لا يصح أن يغض من شأن العقدة ولا من شأن بناءها.

والعمارة الضخمة تنهار حتماً إذا كان هيكلها الحديدي ضعيفاً أو لا وجود له وكثير من الناس يعدون العمارة من ناطحات السحاب عملاً من أعمال الجمال لإشرافها على مدينة من المدن. ومثل هذه العمارة، بواجهتها الجذابة المزخرفة لا توحي للعين المجردة إلا قليلاً عما تتكون منه عناصرها البنائية. إلا أن هذه العناصر موجودة بحذافيرها فعلاً في تتابع سليم معقول متماسك من الناحية الهندسية المعمارية. وقوة البناء الحقيقية، تنبئ عن نفسها حينما تناطح الرياح العاتية المسلطة على ما لا يحصى من الأقدام دون أن تزعزع منها حجراً واحداً.

---

(١) New York Times, September 26, 1936

والكاتب المسرحي في بنائه لإحدى عقد مسرحياته يشبه كثيراً المهندس البارع أو صاحب الحرفة الصناع الذي يصمم في عناية وحذق ودقة موضع كل كمرة أو عارضة في الهيكل العام. ومثل هذا العمل يحتاج إلى موهبة خاصة ومن طراز معين، وفي ذلك يقول جون فان دروتن: "إن العقدة الجيدة تحتاج إلى نوع خاص من الأذهان لكي يتولى خلقها ... إنها تحتاج إلى نوع من أنواع السليقة الرياضية، وإلى قوة من صنف معين. لكي تربط أجزاءها بعضها ببعض، وتسوق الحوادث بالطريقة التي تؤدي منطقياً من حادث إلى الحادث الذي يليه، وبعد هذا تحول ذلك كله إلى مجموع متناسق ينتهي إلى ختامه المعقول[1]"

إن لباب الفن يكمن في طريقة إخفائنا للفن، والثمرة الفنية للمهندس المسرحي تختفي في الطريقة الفنية التي نفذ بها عملية تحويل التصميم الهندسي الأزرق– أعني العقدة– إلى مسرحية كاملة تامة التهذيب والصقل.

القصة والعقدة

إن أسطورة أوديبوس، ملك طيبة القديمة، ذلك الملك البهي الذي تحرك مأساته الأشجان، أسطورة مشهورة شهرة مستفيضة في عالم الأدب.

إن قصة الرجل الذي قتل أباه وتزوج من أمه قصة لهجت بروايتها الألسن مرات ومرات خلال القرون والأجيال، وبصور شتى. والقصة الأصلية كما رواها سوفوكليس في تمثيليته "أوديب ملكا" تقدم لنا مثلاً رائعاً للفرق بين العقدة والقصة.

إن قصة أوديب تبدأ فعلاً قبل مولده، وذلك حينما حلت اللعنة على بيت قدموس، وحينما يولد أوديب يعلم والداه من نبوءة دلفي أنه سوف يقتل ذات يوم أباه، وأنه سوف يلوث فراش أمه. ولكي يحولا دون ذلك يدفعان بالوليد إلى أحد الرعاة ليذهب به إلى الجبال وليتركه هناك في العراء فوق صخرة من الصخور ليلقى مصيره. إلا أن الراعي يصنع غير ما أمر به، إنه يدفع الطفل إلى راع آخر من رعايا مملكة مجاورة.. وينطلق هذا بالطفل إلى مولاه الملك ومولاته الملكة اللذين يقرران أن ينشئاه على أنه ابنهما. ويشب الطفل ويبلغ الرشد، وتطرق النبوءة القديمة أذنيه. النبوءة التي تحدثت بها دلفي عن مستقبله ويعتزم أوديب، وهو يظن أن أبويه بالتبني هما والداه الحقيقيان، أن يأخذ زمام المقادير بيديه... ويصور له منطقه أنه إذا ترك تلك البلاد–

---

(1) John Van Druten, Playwright at Work, Harper & Brothers, 1953, p. 30

ليكون بعيداً عن هذين الوالدين– فلن تتحقق تلك النبوءة أبداً، ومن ثمة فهو يقرر الإبحار إلى مدينة طيبة حتى يكون بنجوة من تلك اللعنة. ولا يمضي طويل وقت بعد أن تطأ قدماه الأرض حتى يواجه محاربا يسوق عربة، يأبى أن يخلي الطريق لأوديب.. ومن هنا تنشب معركة يقتل فيها أوديب المحارب الطيبي. ثم لا يلبث أن يصل بعد هذا إلى مدينة طيبة التي يجد أهلها يرتجفون من الرعب من هولة لا تنفك تطالبهم بضحايا من البشر. ويقبل أوديب تحدي الهولة ويخوض معها معركة هائلة ينتصر فيها عليها، ويصبح بهذا بطل مدينة طيبة، ويتقدم إليه أهلها بتاجها فيتقبله.. ولا يلبث أن يتزوج من ملكة المدينة الأرمل.. وبذا تتحقق النبوءة بحذافيرها.. فقد كان المحارب الذي قتله أوديب عند مفترق الطرق هو أبا أوديب: كما كانت العروس التي تزوجها هي أمه.
(م– ١٣ الفن المسرحي).

على أننا نرى أوديب، أول ما يبدأ الفعل في التمثيلية، على جهل تام بكل ما وقع من أحداث هذا الماضي. أما الذي يعلمه، ولا يعلم شيئاً سواه، فهو أن المملكة قلقة مروعة بسبب طاعون متفش، وهو من أجل ذلك ينذر أنه مستعد لأن يقضي على أي شيء يكون هو السبب فيما يصيب المدينة من هذا الشر المستطير، وقد اختار سوفوكليس أن يبدأ عرض القصة من قرب نهايتها ليصور تلك الساعات المروعة التي اكتشف فيها أوديب ما جنت يداه، وفي مجرى اكتشافه لما ارتكب من الإثم تتكشف قصة الأسطورة كاملة من خلال الفعل.

وقد ركز سوفوكليس الأضواء كلها على نضال أوديب في سبيل اكتشاف الحقيقة، وأن هذا الفعل النابع من شخصية أوديب هو الذي يسير بالمأساة إلى نهايتها المحتومة.

وثمة مثل أحدث عهداً لعملية سبك عقدة القصة المسرحية البارعة المحكمة نجدها في تمثيلية "المحكمة العسكرية للنظر في ثورة قابيل[1]" والمحكمة العسكرية تنعقد بالقرب من نهاية القصة التي ينكشف فعلها للقارئ بحسب ترتيب أحداثها– وكما وقعت هذه الأحداث. أما في التمثيلية، التي تكاد تجري كلها في داخل قاعة الجلسة، فتنكشف القصة الكاملة لثورة قابيل– **Caine** من خلال فعل جرى في الماضي. وقبيل الستار الأخير يكون المؤلف هرمان ووك **H. Wouk** قد أعاد سرد أحداث روايته من خلال العرض، باستثناء عقدتها الثانوية العاطفية.

---

(1) **The Caine Mufiny Court Martial**

العناصر الأساسية في العقدة

في الفصلين اللذين تحدثنا فيهما عن جمهور الكاتب المسرحي وطريقة استكشاف المادة المسرحية بينا أنه يلزم لكي يتم للتمثيلية كيانها المسرحي أن يستقطب الجمهور– وبالأحرى يتركز انتباههم– حول بطل يجد وراء هدف يرغب في الوصول إليه ويستحق هذه ما يبذله من جهد، لأن الهدف إذا لم يكن جديراً بهذا الجهد صعب تحليل هوية المتخرجين، وبالآخرين كل من الصعب أن يندمج الجمهور في شخصية البطل ومبادلته عاطفته أو العطف عليه. أما إذا كان الهدف من الأهداف التي يود الجمهور أن يصل إليها البطل رأينا الجمهور يناضل بوجدانه مع البطل بغية الوصول إلى هذا الهدف.

وقد يكون البطل فرداً أو مجموعة، وفي المسرحية الحديثة التي تعالج بطريقة مباشرة المشكلات الاجتماعية ونضال طوائف خاصة من الناس في سبيل بلوغ أهداف عامة، يكون البطل غالباً مجموعة من الناس أكثر مما يكون فرداً واحداً.

وكيفما كان الأمر فمما لا بد منه أن تشتمل المسرحية على بطل، ثم على هدف، وإذا أخذنا بالتعريف المأثور "الكلامي" تقول إن البطل إذا حقق هدفه كانت المسرحية ملهاة، فإن لم يحققه كانت المسرحية مأساة، إلا أنه ليس من الممكن دائماً إخضاع يجعل هذا التعريف منطبقاً عليها. وحسبنا أن نعلم أن الجمهور يقنعه في كثير من الأحيان أن يرى الصراع وإن لم يتحقق الهدف، وهذه هي الحال في كثير من المسرحيات الجدية كما هي الحال في كثير من المآسي الكلاسيكية.

لقد تناولنا بالبحث في الفصل المخصص لخلق الشخصية مسألة خلق بطل يمكن أن يحبه الجمهور ويمكن أن يثير اهتمامه، إن الأبطال يجب أن ينساقوا نحو أهدافهم التي يرد الجمهور أن يبلغوها بمحض إرادتهم واختيارهم ورغبتهم الخالصة. ولكن مجرد خلق بطل محبوب وهدف جليل لا يمكن في ذاته أن يخلق مسرحية جيدة، وإذا لم يكن ثمة عقبة تحول بين البطل وبين بلوغه هدفه المنشود لما أمكن أن تكون هناك تمثيلية: إذ أن التمثيلية سواء أكانت مأساة أم ملهاة، أحجي أن تصور لنا نضال البطل في سبيل الوصول إلى هدفه، ومن ثمة وجب أن نرى صراعاً بين قوى متضادة تقيم العثرات والعقبات في طريق البطل، ويحاول هو أن يتغلب عليها. وإنه لمن هذا الصدام بين الإرادات المختلفة ما نرى من نشوء الفعل المسرحي. والصراع بألوانه المختلفة قد

يكون صراعاً داخلياً في أغوار نفس البطل، أو صراعاً خارجياً. وقد يتخذ الصراع صورة الخصم الذي ينشد الهدف نفسه الذي ينشده البطل، وهو من أجل هذا يصر ويصمم على منع البطل من تحقيقه، وكيفما كان الأمر، فالعناصر الأساسية في بناء العقدة هي وجود البطل والهدف. ووجود العقبات التي تعترض سبيل البطل والتي عليه أن يتغلب عليها إذا أراد تحقيق هدفه.

ونحن إذا أخذنا هذا الكلام على ظاهره بدا أنه تبسيط مبالغ فيه للحاجيات الأساسية التي تفتقر إليها العقدة.. على أننا لم نقصد به إلا تأييد ما يعتقده البعض من أن عملية الكتابة المسرحية تأبى أن ينفصل فيها عنصر بذاته، كالعقدة مثلاً، عن بقية العناصر الأخرى.. وبالأحرى عن مجموع المسرحية بوصفها كلا لا يتجزأ. والذي ساقنا إلى هذا التعميم هو بالطبع تلك البحوث التي تناولناها في الفصول الخاصة بالجمهور وبالمادة المسرحية وبرسم الشخصية.

النظرية البنائية

تكلم عدد كبير من الكتاب المسرحيين المحدثين عن عملية بناء المسرحية في لهجة غريبة لا يكاد العقل يهضمها. على أننا حينما ننعم النظر فيما يقولون يمكننا أن نفضي عما في كلامهم من غرابة لنجد أن الطريقة التي يقولون بها طريقة لا بأس بها.. وخلاصة هذه الطريقة أن يربط الكاتب بطله فوق شجرة. ثم يأخذ في قذفه بعد ذلك بالحجارة. وأخيراً ينزله من فوق الشجرة إذا استطاع.

والأمثلة على تلك الطريقة لا تكلف الإنسان إلا أن يستعرض الكثير من مسرحيات التليفزيون المحددة بوقت لا يزيد ولا ينقص ليجد الطريقة المذكورة في مجال التطبيق. وهذه المسرحيات كثيراً ما تموت بكل أسف في فصلها الثالث. مما يكشف لنا كشفاً لا شك فيه عن عيب ارتباط مسرحية التليفزيون بعقبة الزمن المحدد. ففي الفصل الأول يوجه الجمهور إلى محبة البطل أو كراهيته.. أياً كانت حالته، وقبل ختام الفصل تكون العناصر الأساسية التي تهم الجمهور قد قدمت إليه، فهو يعرف عمن تدور التمثيلية وإلى أين يوجه؟ وحينما يوشك الوقت المحدد للفصل أن ينتهي يكون البطل قد ربط "فوق الشجرة" أو ترك "في الماء المغلي" بطريقة محكمة. والغرض من هذا هو تشويق المتفرجين الجالسين أمام أجهزة التليفزيون وحبس أنفاسهم حتى يقفوا على ما سوف يحدث للبطل "المربوط فوق الشجرة" وكل هذا يجرى بطريقة تجارية ملفقة لا يتسع فيها الوقت للفن المتقن أو المصنعة المتقنة.

وفي الفصل الثاني يترك البطل الجزء الأول من الشجرة ليرقى خلال الأوراق العليا منها بينما يقذف بالحجارة.. وهنا تكمن العقبات والعثرات التي تعترض سبيل البطل. وتكون الحجارة بكل أسف، وفي كثير من الأحيان من الصفا[1] الكبير الصلد الذي يواجه البطل المسكين، وهو في أعلى أغصان الشجرة.. فماذا يصنع المؤلف؟ إن الفصل لا بد أن ينتهي: فماذا يصنع؟ إنه لا يملك إلا أن يصنع ما صنعه في الفصل الأول من إيثار العرض التجاري الملفق.

إن هذا هو السر في موت الكثير من مسرحيات التليفزيون موتاً غير طبيعي.. إن لمحة خاطفة نحو ساعة الحائط تنذر بأن عشر دقائق أو اثنتي عشرة دقيقة فقط هي الزمن المتبقي لكي ينزل البطل من فوق الشجرة.. لقد أنفق المؤلف وقتاً طويلاً في ربط بطله فوق الشجرة والصعود به إلى أفرعها العليا. ولكي ينزل به في الوقت المتبقي نراه مضطراً إلى اللجوء إلى الحيل المكشوفة والكليشيهات الآلية المصطنعة.. وكم من مرة ردد النقاد قولهم بجمال الفصلين الأولين في بعض المسرحيات التليفزيونية ثم انهيار هذه المسرحيات في فصلها الأخير؟ إن هذا صحيح وحقيقي في كثير من الأحيان إلا أنه ليس ثمة داع لأن يحدث. لقد ذكر أحد مؤلفي القصص من أصحاب المسلسلات التليفزيونية الجيدة المعروفة، ومن كانوا يراجعوا المسرحيات المقدمة للتليفزيون: "إن كثيراً من المخطوطات التي كانت تمر عليه كانت تشتمل على فصول ثلاثة من النوع الرائع، وذلك قبل أن تتدخل أقلام ممثلي الرقابة ومديري البرامج فتتناول بالحذف والتبديل فقرات من هذه الفصول فتفسدها وتشوه جمالها. ولعلهم لم يكن يعنيهم إلا أن يحتفظوا بتشوف الجمهور واهتمامه خلال الفصلين الأول والثاني التجاريين ثم لا يبالون بعد ذلك بما عسا يحدث للمسرحية في فصلها الختامي المهم، والذي يحمل الثمرة النهائية للمسرحية.. وهذا الذي يقوله السيد المراجع حق ويجب على رجال الرقابة ومديري البرامج أن يفقهوه، لأن السيد المراجع فوق كونه كاتب مسرحية تليفزيونية ممتازة هو نفسه كان أيضاً أستاذاً لمادة الكتابة المسرحية في جامعة من جامعات الساحل الشرقي الأمريكية سنين طوالاً.

وهذه الطريقة التي "يوضع فيها البطل فوق الشجرة ثم يقذف بعد ذلك بالحجارة، ثم ينزله الكاتب من فوقها" طريقة لا ننصح بها للمبتدئين كوسيلة للكتابة المسرحية الناجحة. وإنما نحن قد أوردناها هنا كبرهان آخر على اهتمام الجمهور بما يحصل للبطل — أو الشخصية الرئيسية– التي

(1) جمع صفاه وهي قطعة الحجارة الكبيرة

يعجب بها ويندمج فيها لأنها تحقق هويته.

الأزمة والذروة

منذ أدخلت اللفظتان: "أزمة" و "ذروة" في قوانين التأليف المسرحي وهما تثيران الحيرة والاضطراب بين الكتاب المسرحيين، فهم يقولون إن التمثيلية يجوز أن تحتوي على كثير من الأزمات الصغرى والذوي الصغرى، لكنها لا ينبغي أن تشتمل على أكثر من أزمة كبرى واحدة وذروة كبرى واحدة أيضاً. بل إن هناك ممن يصوغون النظريات لقوانين الكتابة المسرحية من استعمل اللفظتين فجعلهما لفظتين مترادفتين تحملان معنى واحداً.

ونحن إذا تركنا لحظة مجال الكتابة المسرحية وجدنا أن استعمال هاتين اللفظتين لا يثير من القلق والاضطراب إلا قدراً لا يؤبه به.. ولنذهب باللفظتين على سبيل المثال إلى مجال الطب.. فهناك مثلاً طفل مريض مشكوك في شفائه، والأطباء يقولون إنه يجتاز أزمة.. وهذا هما والدة الطفل ووالده يجلسان إلى جانبه مضطربين فارغي الصبر في انتظار النتيجة النهائية، وماذا يستطيعان أن يفعلا إلا ينتظرا؟ لقد بذل الأطباء كل ما وضعه الطب في أيديهم لكي يفعلوه.. وتمضي الدقائق الكسيحة في بطء وكأنها ساعات.. ويتجه الأطباء نحو فراش الطفل الذي يحنو عليه الوالدان في لهفة وترقب وإشفاق.. إن الطبيب المداوي سيصنع واحدة من اثنتين، إنه سيجس نبض الطفل.. فإما غطى وجهه بملاءة السرير، وإما أسرع إلى الوالدين ليعلنهما بأن الأزمة قد مرت بسلام.. وإن طفلهما في طريقه إلى الشفاء والعافية. وبهذا تكون "الأزمة" التي استطالت قد وصلت إلى حد "الذروة".. إنها أزمة سريعة مفاجئة في أثرها العنيف في نفوس المشتركين فيها جميعاً.

ونحن نتساءل الآن عما حدث؟ ونقول: إن الوالدين– وبالأحرى الجمهور– قد مرا من حالة لم يكونا يعلمان فيها شيئاً، إلى حالة علماً فيها كل شيء .. إن الحاصل لم يعد بعد أمراً مشكوكاً فيه.. لقد عرفنا النتيجة النهائية.

ثم نتساءل عما هو وجه الخلاف الذي تثيره لفظتا "أزمة" و"ذروة" حينما تطبقان على بناء العقدة المسرحية فلا نجد خلافاً يذكر. فالبطل في أثناء صراعه ضد العقبات التي تواجهه، يجتاز سلسلة من الأزمات التي لكل منها ذروة نعرف فيها النتيجة التي وصل إليها البطل في تلك الأزمة. ويمكن القول بأن لكل من المشاهد والمواقف المختلفة التي تتألف منها المسرحية أزمته

التي تتوجها ذروة تعرف نتيجتها السريعة. أما الأزمة والذروة النهائية للمسرحية كلها فترتبط بطبيعة الحال بالموضوع الأصلي الذي أعطى المسرحية علة وجودها أما السؤال الأهم عما إذا كان البطل سوف يبلغ هدفه أو إن كان سوف يخفق في الوصول إليه فتعرف إجابته أخيراً.. ويكون كل الفعل السابق على هذه اللحظة، وكل الأزمات الصغرى، هو "الفعل الصاعد" إلى الذروة النهائية. للمسرحية.. أما ما يلي تلك الذروة فهو بالضرورة "الفعل النازل" أو "الحل" وبالأحرى نتيجة المسرحية وحل عقدتها.

بناء العقدة

يجب أن يتم قبل البدء في الكتابة

كما يجب أن يتم خلق الشخصيات المسرحية وتسويتها قبل الشروع في الكتابة فكذلك ينبغي أن تتم تسوية بناء العقدة والفراغ من أمرها. وقد ذكر كتاب كثيرون أنهم يحافظون محافظة تامة على هذا المبدأ القويم الذي يقضي بتسوية عقدة المسرحية وإعداد الشخصيات إعداداً تاماً قبل الشروع في كتابة كلمة واحدة من المسرحية. ويقرر أون ديفز أنه لم يشرع في كتابة مسرحية قط قبل أن يحل كل مشكلة تتصل بأمر المسرحية التي يعتزم كتابتها، وقبل أن يرسم كل شخصية على حدة وينتهي من تحديد خط القصة تحديداً تاماً. ويقول كاتب آخر: "لا شك أنني أضل طريقي وتتولاني الحيرة إن لم أكن قد أكببت أكباباً طويلاً مضنياً في سبيل اكتشاف عقدة جيدة، وإن لم أكن قد وضعت خطة كل شيء مقدماً وقبل أن أخط سطراً واحداً من الحوار".

وقد ذكرنا في الفصل الذي عاقدناه للكلام عن خلق الشخصية ما قالته مس راشيل كروثرس من أنها تتفضل للعقدة أن تتبع من الشخصيات.. ومن المهم أيضاً أن نذكر أنها قالت: "وقبل أن أكتب كلمة واحدة فوق الورق اللهم إلا مذكرات وملاحظات مقتضبة.. فإني أرى بوضوح ما سوف تكون نهاية المسرحية".

فكيف إذن ينشئ الكاتب المسرحي عقدته قبل كتابة المسرحية؟ إن من الطرق الجيدة في هذه السبيل أن يكتب الكاتب من سيناريو.. أو من سياق مكتوب بمشاهد قصة المسرحية وأحداثها ومواقفها.. وقد قال آفري هوبود مرة: "إنه يرى أن كتابة المسرحية قبل الفراغ من عمل سيناريو لها– وذلك بأن يشرع الكاتب مباشرة في كتابة حواره– قد يكون عملاً عسيراً، إن لم

يكن عملاً مستحيلاً، إذا أراد الكاتب أن يخرج منه بأية نتيجة مرجوة"[١].

الكتابة من سيناريو

إن السيناريو هو الأداة التي كثيراً ما نحقق عن طريقها بنجاح وضع عقدة المسرحية ورسم شخصياتها.

ومعظم الكتاب يلجئون إلى هذه الطريقة.. وبعضهم يجعل السيناريو طويلاً مفصلاً، وبعضهم يجعله في صورة مسودة سريعة.. وذلك بوصفه في الحالتين خطوة أولية لا بد منها. ومن ثمة تختلف صورة السيناريو وطريقة استعماله من كاتب إلى آخر، وإن يكن السيناريو في جوهره بياناً للأحداث والمواقف التي سوف تظهر في فعل المسرحية، ثم هو مرشد تقوم على هديه الروابط بين الشخصيات وبين العقدة على أساس منطقي معقول.

وسواء أكان السيناريو قد كتب في تفصيل دقيق وعناية بالغة أم أنه لا يعدو خطة ذهنية غير مكتوبة، وبالأحرى ثمرة تفكير مركز وتأمل قوى، فإن الشطر الأكبر من عملية الكتابة المسرحية لا يتم إلا عندما يكون السيناريو في صورته النهائية. ووضع خطة السيناريو عمل مرهق يكلف الكاتب عناء شديداً في كثير من الأحيان، وذلك بسبب نواحيه الآلية. التي من شأنها أن تفسد الملكة الخلاقة عند كثير من الكتاب.

هذا وإن يكن السيناريو بالقياس إلى الكاتب المبتدئ هو سبيله إلى التأليف المسرحي الناجح.

ومن الطرق التي ينصح بها بعضهم أن يبدأ الكاتب فيضع على الورق خطوط قصة مسرحيته– وبالأحرى خلاصة تلك القصة– وذلك فيما يقرب من مائتي كلمة، وذلك على نحو ما قال أون ديفز: "وإذا لم تتسع مائتا كلمة لقصة مسرحيتك فألق بها من حالق، وأصرف النظر عنها". والخطوة التالية هي كتابة خلاصات عدة غير الخلاصة الأولى في صورة "قصصية" مع التوسع في التفصيلات في كل مسودة.. فإذا أضفنا شيئاً من الحوار حينما تبدأ الشخصيات المسرحية في التشكل كان ذلك إجراء مفيداً في بعض الأحيان. ومن الإجراءات التي توفر كثيراً من الوقت على الكتاب الذين ليس لديهم إلا معرفة غامضة لشخصياتهم كتابة مسودات تفصيلية، أو ما يسمونه صوراً جانبية، عن هذه الشخصيات، يتتبعون فيها تاريخ الشخصية حتى

---

[١] John Van Daren, "How to write a Play puTheatre Magazine, 1921, p. 216

اللحظة التي تصبح فيها جزءاً من المسرحية.

إن كثيراً من الكتاب المبتدئين يقعون في تلك المصيدة المميتة.. مصيدة الشروع في كتابة مسرحياتهم بدون سيناريو. فهم يبدءون عادة تلك البداية الساذجة التي لا تزيد على وضع نصف فرخ من الورق في الآلة الكاتبة، ثم يشرعون في كتابة شيء، كهذا: جون: (وهو واقف بجوار النافذة) إنه يوم جميل يا ماري.

وبكل أسف لا يجد أولئك الكتاب بعد أن يكتبوا شيئاً على لسان ماري لتجيب به على جون أي فكرة في رؤوسهم عما سوف يحدث لجون وماري بعد هذا، وما يجب أن يملأ الفصول الثلاثة التالية.. وبالأحرى الصفحات المائة والعشرين المسكينة التي تنتظر.. وإن كان في استطاعتهم– على الأقل– أن يفخروا بأنهم قد بدئوا كتابة مسرحية جديدة. ومعظم المسرحيات التي تبدأ مثل هذه البداية لا تصل إلى الستار الأخير مطلقاً.. وإذا وصلت اكتشف كتابها أن ماري وجون في المشهد الأخير من المسرحية لا يكادان يشبهان مارى وجون اللذين رأيناهما في مستهل الرواية.

ومن الكتاب من يجد من الخير أن يروى قصص مسرحياته لبعض أصدقائه ثم يلاحظ أثر ردود فعل هذه القصص في نفوس هؤلاء الأصدقاء ويصغى إلى تعليقاتهم عليها. وهذه الطريقة تكشف في بعض الأحيان عن كثير من المواضع الفجة غير المهذبة التي يمكن أن يكشف عنها إلقاء قصة المسرحية "بصوت مرتفع" أمام جمهور من المتفرجين. وعيب هذه الطريقة عيب ملموس لا يخفي على أحد. إذ من هذا الذي سوف يستمع؟ أهو كاتب آخر؟ إنه لا يعدو أن يكون عقبة تقطع علينا سياق القصة وإحكام صنعها وسبكها.. الأمر الذي ربما يصح، إذا صح أن يكون الجمهور هو أيضاً مشاركاً في التأليف: وفي وسع الكتاب بالطبع إن كانوا متزوجين أن يقصوا قصص مسرحياتهم على أزواجهم الذين لا يجدون مفراً من أن يظهروها ويبدو الإعجاب بها.. إلا أن هذا يحمل في طياته دائماً احتمال أن يخسر أحد الزوجين صاحبه بقدر ما يخسر عقدة جيدة لمسرحية جيدة.

وقد يستفيد الكاتب أيضاً من رسم خرائط يبين فيها علاقات الشخصيات بعضها ببعض حينما تكون قصة المسرحية حافلة بشخصيات كثيرة العدد. والخريطة يمكن أن ترينا بالدقة أين تقع الشخصية بالضبط؟ وماذا تقول وفي أي شيء تفكر في كل لحظة من لحظات الفعل؟ وقد

كان ونتشل سمث **Winchell Smith** يهتم اهتماماً بالغاً بألوان النشاط التي تقوم بها شخصياته حتى لقد كان في كثير من الأحيان يكتب ما يقرب من أربعين صفحة من الحوار الذي يتناول ما كان يقع بين هذه الشخصيات في فترات الاستراحة بين الفصول.

وليس في وسع أحد أن يخبرك كيف تكتب السيناريو. والأرجح أن السبب في هذا هو أن كل كاتب مسرحي ليس هو "مهندس" نفسه فقط، بل هو– إن لم يكن مشتركاً في التأليف مع مؤلف آخر– "مقاول" نفسه و"الشغالة" أو "الفعلة" كلهم الذين يقومون بالعمل في المسرحية بحذافيره. إنه لا يضع الأساس فحسب، ولا يقيم العوارض فقط، ولا يكتفي بتقسيم الحجرات وبيان أماكنها، بل هو أيضاً صانع القرميد وبانيه والفنان الذي يتخير موضع العمارة وكل شيء، ثم هو حين يفرغ من هذا كله، يكون هو البستاني الذي يفرش أرض الحديثة بالحشائش الخضر، ويبذر البذور، بل يكون أيضاً الوكيل الساهر على العين، والسمسار الذي يغري المشتري أو المستأجر المنتظر حين يطلعه على الغرف ويزينها له. إن الكاتب المسرحي يتبع في عمله نفس الخطة الجامعة المانعة التي يتبعها هذا العامل "الدقي" الصناع الذي يقوم في عمله بكل شيء.. بعمل المهندس والمقاول والفاعل والفنان. بكل شيء.

مشكلات العقدة

لما كانت عقدة المسرحية على هذا القدر الكبير من التداخل مع عناصر الكتابة المسرحية الأخرى كان من العسير فصل عواملها المختلفة لكي نتناول كلاً منها بالتحليل. وقد تناولنا بالبحث في الفصول السابقة الموقف الأساسي وطريقة التناول اللذين يتخذهما الكاتب من العقدة ولعلنا نحصل على قدر من تفهم العقدة أوسع مدى إذا تناولنا بالفحص عدداً من المشكلات الخاصة التي كثيراً ما يواجهها الكاتب وهو ينشئ إحدى مسرحياته.

الفعل المطابق للشخصية

ما كانت العقدة هي النتيجة الطبيعية للدوافع أو الحوافز الكامنة في قلوب الشخصيات وعقولها كما تصورتها هذه الشخصيات، فيمكننا أن ندرك أن جميع الأحداث والأفعال التي تفرضها العقدة على الشخصية يمكن أن تكون مطابقة للشخصيات ومتمشية معها كما رسم الكاتب هذه الشخصيات. ولكن هذه ليست هي الحال في كثير من الأحيان، مذ كان الكاتب ولاسيما الكاتب المبتدئ، كثيراً ما يغير في العقدة تغييراً تعسفياً للحصول على تأثير مطلوب.

وليس في ذلك شيء من الخطأ ما دام الكاتب لا يريد من الشخصية أن تتناقض وما صورها به في أعين المتفرجين.

إن الكاتب إذا أراد من شخصية أن تقوم بعمل من أعمال العنف، كارتكاب جريمة مثلاً، لتطلب هذا أن يكشف لنا أولاً عن قدرة هذه الشخصية على ارتكاب أعمال العنف. وذلك لأن من واجب الكاتب المسرحي أن يشعر جمهوره بأن الأعمال التي تصدر عن شخصياته تنسجم ومزاج هذه الشخصيات وتطابق طبيعتها، فينبغي أن نجعل جمهورنا يشعر أن الأفعال التي تصدر عن شخصياتنا إنما تصدر منطقياً وبطريقة طبيعية، بناء على أفعال لها سابقة، وبناء أيضاً على جابلات الشخصيات الأخرى وأفعالها المعروفة التي لمسناها في المسرحية.

وفي هذا يقول أ. أ. ملن: "إن الحقيقة الوحيدة التي يجب على الكاتب المسرحي أن يعيها ولا يفوته شيء منها هي الصدق مع الشخصية".

وما دامت الأفعال التي تقوم بها الشخصيات، والتي تمليها عليها عقدة المسرحية مطابقة لطبيعة هذه الشخصيات، فمن هنا يكون "الصدق مع الشخصية" وبالأحرى: انسجام الأفعال التي تأتيها الشخصية مع طبيعتها كما صورها لنا الكاتب.

الإعداد و"الممثلون المندسون بين الجمهور"

في مسرحية من فصل واحد منشورة سنة ١٩٤٦، وهي من يومها تظهر أكثر ما تظهر على مسارح المدارس العليا، يطلب من الشخصية الرئيسية أن تموت على منصة التمثيل بينما تكون مستغرقة في نومه خفيفة أو تهوية "تعسيلة". وكانت خلاصة من تلك المسرحية قد ظهرت في عرض تجريبي على مسرح جامعة تكساس سنة ١٩٤٥. وقد دعي الجمهور بعد عرض المسرحية لمناقشتها والتعليق عليها. وكان أهم هذه التعليقات التعليق الذي يتساءل فيه صاحبه: لماذا ماتت الفتاة من أثر نوبة قلبية؟ ومن ثمة فطن المؤلف إلى أهم نقطة ضعف في مسرحيته، حيث جعل شيئاً ما يحدث لإحدى الشخصيات لم يكن الجمهور يهضم حدوثه لهذه الشخصية ولا يتقبل حدوثه.

وليس من الأمور غير العادية في الحياة الواقعية أن يسقط أحد الناس ثم يتوفى من غير إنذار أو مقدمات. وقد يحدث هذا بينما يكون الشخص المتوفى جالساً على كرسي الحلاق أو حينما يكون حاضراً أحد المؤتمرات، أو وهو يلقي خطبة من الخطب. ونحن إذا شهدنا مثل هذا الحدث

لتولتنا الحيرة والاضطراب بطبيعة الحال لرؤية إنسان وهو يخرج من تلك الحياة. على أن المفاجأة هي مصدر تلك الحيرة وهذا الاضطراب، فمشاهدة شخص ما وهو قوى يتدفق حيوية، ثم مشاهدته ميتاً في الوقت نفسه، شيء يفزعنا منه ما نلمسه من أن الموت يتهددنا باستمرار ويرنق فوق رؤوسنا. ونحن على العكس من هذا قد شهدنا أناساً يموتون فجأة ثم لا يحدث لنا موتهم هكذا أي قدر من الدهشة. وهذا يحدث عندما نكون على علم بأن هؤلاء كانوا مرضى بقلوبهم منذ زمن طويل.. فنحن إلى حد ما نكون متوقعين لهم هذه الوفاة.

إن عمل كاتب المسرحية التي من فصل واحد عمل مرهق وشاق إن عليه أن يجعل الجمهور يتقبل بمحض اختياره وفاة مفاجئة تحدث لسيدة شابة في الثانية والعشرين من عمرها، كانت تبدو منذ لحظة، وقبل أن تحدث لها هذه النوبة القلبية، تتمتع بموفور الصحة. لقد كان عمل هذا الكاتب ذا شقين: لقد كان عليه أولاً أن يشير من بعيد إلى أن الفتاة تشكو من مرض قلبي، وكان عليه ثانياً أن يفعل هذا بطريقة لا تترك فرصة للجمهور كي يحزر قائلاً: "آها.. إن تلك الفتاة سوف تموت قبل أن تنتهي تلك التمثيلية".

وقد أحدث الكاتب التغييرات التالية: في مستهل المسرحية يحضر طبيب العائلة، وهو صديق حميم منذ سنين طويلة لزيارة والدة الفتاة وفي مشهد يقوم على العاطفة المتبادلة بين الطبيب وبين الفتاة نعلم أن الفتاة كانت تحت العلاج الطبي منذ سنوات طويلة. وينتهي المشهد بقول الطبيب وهو يؤكد للفتاة أن عودة زوجها من الحرب قد تكون أحسن دواء يمكن أن يدفع عنها كل ما تشكو من مرض. فهذه الحالة من أمراض القلب التي تلم بالفتاة حالة لم تعالج منها العلاج الجدي الشافي يوماً من الأيام... إلا أننا أصبحنا الآن عالمين بوجودها. وقد أخرجت المسرحية بعد ذلك فكان من أثر الفكاهة في هذا المشهد أن زال أي شك قد يساور الجمهور في أن الفتاة ربما ماتت قبل أن تنتهي المسرحية.. إلا أن هذا الموت حينما حدث كان شيئاً متوقعاً وشبه معقول.

والاستمرار في العقدة لجعل الفصل التالي يبدو شيئاً يمكن تصديقه عمل يحتاج إلى مهارة فائقة. فإذا أظهر الكاتب بعض الحقائق المعينة على أنها نتيجة طبيعية لفعل المسرحية– وذلك دون استرعاء أنظار الجمهور استرعاء لا لزوم له إلى وجود هذه الحقائق– فحينئذ يبدو الفصل التالي حينما يجيء دوره في العرض كمفاجأة، ومع هذا فإن الجمهور يتقبله على أنه نتيجة طبيعية

لما شاهده من قبل. إن مؤلف مسرحية "الطراز أو الموضة **fashion**" تلك الملهاة الأمريكية القديمة، يعد جمهوره للمشهد الذي يقع بين الكونت جوليمتر، هذا الكونت المدلس المحتال. وبين الصبية الفرنسية ميلينت، وذلك أنهم يرون ميلينت في الفصل الأول تكاد تسقط كوباً من الماء عندما تلقى الكونت في منزل آل تيفاني لأول مرة. فإذا فاجأ المؤلف جمهوره بالفصل الثالث الذي يفيض بالغيرة والحقد دون أن يشير أية إشارة سابقة إلى أن علاقة ما كانت تقوم بين الفتاة وبين الكونت لكان ذلك قمينا بأن يكون موقفاً يصعب على الجمهور أن يتقبله أو يوافق عليه.

إن مشكلة خلق البواعث وحوافز الفعل عند الشخصيات عن طريق الإعداد لذلك في بناء العقدة نفسها مشكلة مزمنة، وكثير من الكتاب يعتقدون أن الكاتب المسرحي مضطر اضطراراً لأن يجهز البواعث لأي فعل تقوم به الشخصية.. وهل إعداد البواعث شيء غير إعداد الجواب على تساؤل الجمهور عن السبب أو الأسباب التي تدفع الشخصية إلى فعل ما تفعله أو قول ما تقوله؟

وحدة الفعل

إن فكرة وحدة الفعل تحير كتاباً كثيرين.. ونحن نعرفها ببساطة فنقول إنها حذف كل ما ليس جوهرياً ولا ضرورياً من صلب العقدة– أو من صميم الموضوع. وبعبارة أخرى إن كل مشهد وكل شخصية يجب أن يكون لهما عمل درامي ووظيفة تعمل بوضوح على السير قدماً بفعل المسرحية، فإن لم يكن لهما هذا العمل فيجب استبعادهما.

لقد تناولت بالبحث في الفصل المخصص للشخصية مشكلة معالجة الشخصيات "الدمى". وقد حذرنا الكاتب في ذلك الفصل من أن يضفي قدراً كبيراً من الأهمية أو الجاذبية على شخصية من الشخصيات بحيث تسترعي هذه الشخصية انتباه الجمهور إذا كان الكاتب سوف يسقطها من حسابه بعد أن تقوم بوظيفتها الدرامية في فعل المسرحية. ونحن نعود فننبه إلى العلاقة الوثيقة بين بناء العقدة وبين خلق الشخصية على ضوء التحذير المذكور.

وقد لخص "كنث ماكجوان **Kenneth Macgown**" هذه المشكلة تلخيصاً حسناً حينما قال: "إذا كان للمسرحية وحدتها فيجب ألا نقطع سياقها بمشاهد لا تتصل بالقصة التي ترويها، ولا بالشخصيات التي تحتاج إليها لكي تقوم بسرد تلك القصة. ذلك أنه يجب أن يكون ثمة حد أدنى من المادة المتقطعة أو غير المتتابعة، أو المادة الدخيلة، بحيث لا يسمح لهذا الحد بالدخول في المسرحية إلا إذا كان شيئاً ترفيهياً يروح على النفس ولا يقطع سيال الفكرة أو

يصرف الأنظار عن الموضوع الأصلي بل ربما كانت المسرحية خيراً مما هي بدونه". ومن ثمة الكاتب أن يتأكد من أن مثل هذه المادة الدخيلة لا تضلل المتفرجين ولا تصرفهم عن صلب الموضوع الأصلي. وأهم من هذا كله يجب ألا تكون هناك مشاهد أو حتى خطب أو أحاديث زائفة قد تجعل المتفرجين يترقبون حدوث أشياء توحي بها هذه المشاهد أو تلك الخطب، ثم لا يحدث من ذلك شيء.. مما يوحي لجمهور ويشتت تفكيره[1].

ووحدة الفعل تتطلب ألا يكون في المسرحية أكثر من عقدة واحدة كبرى، فإذا اشتملت المسرحية على عقدتين متساويتين في القوة وجب أن تكون إحداهما في صراع مع الأخرى. ونحن لا نملك أن نطالب الجمهور بتوزيع انتباهه بين عقدتين متماثلتين في الأهمية. إن من الممكن أن توجد عقد صغيرة، بل كثيراً ما توجد هذه العقد، أو القصص الجانبية التي تجري مرافقة وملازمة للعقدة الكبرى أو الفعل، أو الموضوع الأصلي للمسرحية، وأمثال هذه العقد الثانوية هي عقد تابعة للعقدة الكبرى، إلا أنها إما أن تعاون في السير قدماً بالعقدة الكبرى وإما أنها تتأثر فعلاً بالنتيجة التي تنتهي إليها تلك العقدة.

المشهد الإجباري

في المسرحية الحديثة يهتمون اهتماماً كبيراً بالمشهد الإجباري، ذلك المشهد الذي يترقبه الجمهور في تيار الفعل ويصرون على المطالبة به. ومهما يكن من أمر هذه المشاهد الإجبارية فالواجب ألا تفرض فرضاً أو تقحم بطريقة آلية على عقدة المسرحية، بل الأولى أن تأتي كنمو طبيعي، أو ثمرة طبيعية للفعل.

مثال ذلك ما نلاحظه في قصة سندريلا، التي طالما رأيناها تعرض عرضاً مسرحياً، من شدة تشوفنا وارتقابنا لتلك اللحظة التي يتحقق فيها الأخوات الدميمات وأمهن العاتية الباغية من أن سندريلا هي هي تلك الفتاة التي يحبها الأمير الجميل الوسيم ويشغف بها غراماً. إن الجمهور حينما يكون قد خدع في بعض الحقائق المعينة الخافية على جميع الشخصيات فإن مما يلذه حتماً أن تتكشف له هذه الحقائق آخر الأمر. وما عليك إلا أن تلقي بالك إلى تلك اللحظة التي يتوقعها الجمهور ويشعر فيها بفيض من السرور حينما يتبين أن ذلك الرجل الذي عامل معاملة الشخص الفقير الجوعان قد اتضح أنه من الأثرياء أصحاب الملايين وإن تبدي أولاً في ثياب

---

(1) Kenneth Macgowan, A Primer of Playwriting Random House, 1951, P. 94

الفقراء المساكين، فمثل هذه اللحظة لا يصح أن تنكرها على أفراد الجمهور منذ أنهم كانوا مغرراً بهم من أول الأمر.

إن "ماري جالا واي Marian Gallaway" في كتابها: "تركيب المسرحية[1]" تستخدم مجموعة من التمرينات تشحذ بها قدرات تلاميذها في تحديد المشهد الإجباري المطلوب، وذلك على ضوء عدد من الظروف المعطاة. مثال ذلك أنها تصف لهم الموقف التالي:

"إن بطلة المسرحية الجذابة، التي تتكلف الحياء مع ذاك، لا تنفك توبخ صديقين "عجوزين" من أصدقاء والدها الظرفاء لإدمانهما الشرب. ثم لا تلبث تلك البطلة أن تخطب إلى شاب لطيف مرح في مقتبل العمر.. يملك حانة للخمور. تسأل مس جالا واي قراءها بعد هذا عن المشهد الإجباري في ذاك؟ إنه بالطبع تلك اللحظة التي يجب على البطلة أن تواجه فيها صديقي والدها بعد أن أصبحا يعرفان نبأ خطبتها".

وعليك أنت أن تبين المشهد الإجباري في الموقف التالي:

يعود السيد "أ" بعد يوم مشحون بالمتاعب في المكتب إلى منزله، فيخلع ملابسه ويرتدى منامة مريحة– أي بيجامة– ثم يتناول إحدى صحف المساء، ويلقي نظرة على صفحة الرياضة ثم يحدث نفسه قائلاً إنه لن يفلت هذه المعركة التي ستعرض على شاشة التليفزيون تلك الليلة. ويكون الذي لا يعلمه السيد "أ" وإن نكن نحن على علم به من قبل، هو أن زوجة المستر "أ" قد دعت والديها للعشاء تلك الليلة. والمشهد الإجباري في ذلك الموقف مشهد لا يخفي على أحد.. فما هو؟

ولعل أكثر صور المشاهد الإجبارية شيوعاً هي تلك التي مصدرها اندماج الجمهور في الشخصية الرئيسية في المسرحية أو استقطابهم حول تلك الشخصية. فالبطل وهو يناضل في سبيل الوصول إلى هدفه يواجه عقبات وعثرات شتى، وبعض هذه العقبات والعثرات ربما غلب البطل على أمره مؤقتاً، وهذا يحدث بطريقة تجعلنا نود متلهفين لو أن العقبة تعود فيواجهها البطل من جديد ليتغلب عليها ويتخطاها في الحال. مثال ذلك أفلام المغامرات التي تنتجها هوليوود وكثيراً ما تدخل فيها مشهداً نرى فيه البطل وقد وقف عاجزاً لا حول له ولا قوة وقد أمسك به اثنان من الآفاقيين– أو "البلطجية"– في حين أن آفاقيا ثالثاً هو عادة من ألد خصوم البطل قد

(١) constructing the play

راح يضربه ضرباً مبرحاً. والبطل هنا لا يستطيع المقاومة، وهو لا محيص له من تلقي هذه "العلقة" الساخنة. فأمثال هذه الشاهد تندرج في الفيلم عن عمد لكي ترفع من درجة غليان الجماهير وتجعلهم يترقبون تلك اللحظة التي يتمكن فيها البطل من خصمه الوغد– أو خصومه الأوغاد– ليلحق بهم من البطش والعذاب ما يستحقون. واستعمال المشهد الإجباري على تلك الصورة استعمال مصطنع وقد لا يستحق الإطراء أو الثناء. وكيفما كان الأمر فمن الأمور الطبيعية أن يميل الجمهور إلى رؤية وغد من الأوغاد، ولاسيما الوغد الذي لجأ في عداوته للبطل إلى الوسائل الخسيسة، وهو يتلقى جزاءه العدل على ما جنت يداه.

الإله من الآلة، أو "العامل الإلهي" والحيل الآلية؟

كان مما يعيبه أرسطو على المسرح اليوناني استخدامه تلك الحيلة الآلية.. المصطنعة التي يلجأ إليها الكاتب لحل لغز عقدة مسرحيته المهوشة الضعيفة البناء.

وقد كانوا يطلقون على تلك الحيلة عبارة "**deus ex machina**" التي يترجمونها اليوم حرفياً فيقولون: "الإله من الآلة". ولم يكن الكتاب اليونانيون يستعلون عن الالتجاء إلى تلك الحيلة، بل هؤلاء ورثتهم من كتاب المسرح الحديث لا يستعلون عن استعمالها بكل أسف، فبعض الكتاب يغالون في تهويش عقدهم المسرحية ويبالغون في تعقيدها بطريقة تجعلهم يعجزون عن حلها إلا إذا لجئوا إلى الاستعانة بحيلة خارجية. وفي المسرح اليوناني كانت هذه الحيلة الخارجية تأتي من إنزال أحد الآلهة فيما يشبه سلة تهبط (بحبال) من سماء الكشك– أو الـ **Skene**– (وهو ما كان في المسرح اليوناني أشبه بمنصة التمثيل الحديث) إلى باحة التمثيل. وكان من الممكن أن يثب هذا الإله من السلة ليصحح الأوضاع ويجلو ما خفي من أسرار على شخصيات المسرحية ثم يسحب ثانية ليعود إلى "السماوات"– أو من حيث أتى.

إن المسرحية إذا بلغت من التعقيد والتهويش حداً لا تستطيع معه شخصياتها أن يحلوا بأنفسهم ما تعقد منها بجهد مباشر يبذلونه هم أنفسهم لما استحقت أن توجد مطلقاً، ولاسيما إذا أصبح مما لا بد منه لحلها الاستعانة بوسيلة خارجية كهذا "الإله من الآلة" الذي ينزل إلى باحة التمثيل مشدوداً بالحبال.

وكتاب الميلودراما الأحدث عهداً يستعملون هذه الوسائل الخارجية أو: "الآلهة من الآلة" في حل عقد مسرحياتهم. ففي اللحظة الدقيقة الحرجة يصل رأس البطلة إلى سلاح المنشار الدائر

الذي جرها إليه الشرير الوغد أو الـ **Villain** كما تعود أهل المسرح أن يقولوا.. هذا الوغد الذي نراه يندفع من خلال الباب ليفعل هذه الفعلة الشنيعة.. ثم لا تمضى غير لحظة خاطفة حتى يصل الأبطال– الأبطال الحقيقيون– لكنهم لا يصلون إلا بعد أن يسبق السيف العذل.. وبعد أن ينشق رأس البطلة.

وقد دأب رجال السينما منذ زمن طويل على استخدام "الإله من الآلة" أو الوسائل الآلية لحل المواقف التي كانوا يعجزون عن حلها بطرق نابعة من الموضوع.

ومن ذلك على سبيل المثال هذا المشهد من مشاهد الصراع بين أهالي المستعمرات الأمريكية وبين الهنود الحمر. فأهالي المستعمرات المحاصرون يكونون محتمين في خنادقهم وراء قطار البضاعة، ويكونون قد صدوا هجومين متتابعين قام بهما الهنود الحمر الذين جاءوا للسلب والنهب. ويكون المحاصرون في انتظار الهجمة الثالثة بين لحظة وأخرى. ويتفقد المحاصرون ميراثهم وذخيرتهم فإذا هم يكتشفون أنها كادت تنتهي عن آخرها.. والهجمة التالية ستكون الهجمة الأخيرة التي ستكون أيضاً نهاية الحياة بالقياس إلى هؤلاء المحاصرين– وهنا يهب الأزواج والزوجات ليودع بعضهم بعضاً ويعانق كل منهم أخاه العناق الأخير.. ثم تأزف الآزفة فيهجم الهنود الحمر الذين أطلقوا عقائرهم بصرخاتهم المدوية المشهورة قاصدين قطار البضاعة.. وبينما هم في سباقهم نحو المتاريس التي أقامها المحاصرون إذا صوت نفير أو: بوري، يدوي فوق تل بعيد فيشق الهواء شقاً، وإذا بفصيلة من فرسان الولايات المتحدة الأمريكية مقبلة على جناح السرعة لغوث المحاصرين وإنقاذهم.

ولم يقلع رجال السينما إلا في السنوات الأخيرة عن استعمال تلك الوسيلة الآلية، وذلك حين ظهرت تلك الطبقة الناضجة من كتاب ومخرجي السينما في الشاطئ الغربي (كتاب هوليوود) فآثروا الصدق في فنهم ولم يجعلوا وصول الفرسان إلا بعد وقوع المجزرة بالفعل.

أجل.. إن "الإله من الآلة" تلك الوسيلة الآلية التي عابها أرسطو على كتاب اليونان القديمة لا تزال من الوسائل المعيبة في العصر الحديث.. ولكن ما دام الكتاب يصرون على تعليق أبطالهم على هذا البعد السحيق فوق الأغصان العليا من أشجارهم بحيث لا يصبح في مستطاعهم أن ينزلوهم من فوقها بإرادتهم، فلن ننفك نرى وسيلة "الإله من الآلة" مستخدمة في أوساط الكتابة المسرحية بشتى أنواعها.

التحليل البنائي للمسرحية

النموذج التقديري التالي مستمد من كتاب: "التمهيد لفن الكتابة المسرحية[1]، لمؤلفه صمويل سلدن ومن النموذج التقديري الذي يستعمله جورج ماك كالمون الأستاذ بجامعة كورنل. وهذا النموذج قد لا يصلح لجميع الكتاب. ولكن لعل هؤلاء الكتاب حينما يزدادون خبرة وتجربة أن يبتكروا لأنفسهم النموذج الذي يراجعون على ضوئه عقد مسرحياتهم. وسواء استخدم الكاتب هذا النموذج أم استخدم نموذجاً من ابتكاره فمن الحكمة ألا ينسى أنه بوصفه مؤلف المسرحية التي يقوم بتقديرها وتقويم ما فيها من عيوب ومحاسن، لن يملك إلا أن يصدر عن هوى في ذلك التقدير والتقويم.

نموذج لتقويم مسرحية مؤلفة

أ: ملاحظات حول بناء المسرحية:

١. التمهيد أو التحضير: هل هو يسترعى الانتباه ويثير الاهتمام؟ هل المعلومات الضرورية معروضة بمهارة؟ هل الروابط الأولية بين الشخصيات واضحة؟ هل هناك إيحاء بشعور الجمهور بالبيئة أو الوسط الذي يجرى فيه الفعل.

٢. الهجوم: هل الصراع الرئيسي في المسرحية يجرى بطريقة سريعة حاسمة؟ هل توقيته يتم بطريقة سليمة؟ هل القوى المتعارضة مرسومة بطريقة واضحة وفي تخطيط مفهوم؟

٣. الفعل الصاعد: هل هو مبنى من تعقيدات مهمة وعقبات شائقة؟

هل الأزمات الصغرى أزمات حيوية؟ هل دوافع الصراع من القوة بحيث تكفى لتدعيمه وتأكيده؟

٤. الأزمة الرئيسية أو نقطة التحول: هل هي محققة تحقيقاً كاملاً في اللغة أو العبارات التي يجري بها الصراع الرئيسي للمسرحية؟ هل تحرز قوة واحدة السيطرة التامة على الآخرين؟ هل المشكلة التي تتناولها المسرحية مشكلة مركزة (مبلورة).

٥. الذروة: هل هي قمة توتر انفعالي أو فرط عاطفي؟ هل مر البطل أو مر الجمهور، أو كلاهما معاً، من حالة عدم معرفة إلى حالة معرفة؟ هل هي– أي الذروة– نتيجة لتساوي

---

(1) Introduction to playwriting, by Samuel Selden

القوى المتعارضة داخل الأزمة الرئيسية؟ هل تستأهل كل ما بذل في سبيلها من تمهيد وتحضير؟

٦. الفعل النازل: هل يسير بسرعة زائدة من الذروة؟ وإذا كانت هناك أزمة صغرى، فهل تنمو نمواً طبيعياً من الذروة؟

٧. النتيجة: أو الحاصل: هل هي نتيجة غائية العقد عليها العزم؟

هل هي النتيجة التي ثار حولها الصراع الرئيسي؟ هل تشير إلى اتجاه في المستقبل؟ هل هي تفسير للمشكلة أو تعليق عليها؟

ب: ملاحظة تصورية

١. الفكرة أو المشروع: هل بناء المسرحية في مجموعة موحد متماسك هل كانت القوة الدافعة فيه آتية من قبل الفكرة الأساسية؟ هل الفكرة سليمة قوية ومقبولة من الجمهور بالحالة التي عرضت بها؟ هل كان تقرير الفكرة يجرى بطريقة مضمرة ضمنية أو بطريقة صريحة مكشوفة.

٢. الحادثة: هل الحادثة التي يدور حولها الصراع واضحة؟ هل هي حادثة مهمة وشائقة؟ هل كان تناوله للحادثة تناولاً بارعاً فيه دهاء وفيه ذكاء؟ هل كان من الممكن أن يسفر تبسيطها عن قدر أكبر من الوضوح والصفاء؟

٣. الدافع: هل رغبة البطل رغبة محددة وفعالة؟ وهل هي خليقة بأن تكسب عطف الجمهور وتسترعى انتباهه؟ وهل كانت القوى المتخاصمة لها تلك الطبيعة التي تجعل مقاومتها جديرة بنضال البطل؟ وهل رغبات القوى المتخاصمة تولد أعظم قدر من القوة الدرامية المناسبة للحادثة الأساسية في المسرحية؟

الفصل العاشر

الحوار

الحوار– من أول المسرحية إلى نهايتها– شيء دقيق لا بد أن تتولاه يد صناع، وهو في ذلك أشبه بنسيج الشفوف "المخرمات" الدقيقة الغالية.. إنه هذا النسيج الرائق الشائق، الصريح الفصيح، الذي يزداد رسمه مع كل خيط قوة وانسجاماً يأتي كل شيء بعدهما في المحل الثاني.

جون جولسورذي

إن الكاتب المسرحي لا يكون مستعداً لتنفيذ مسرحيته في أسلوب حواري إلا بعد أن يكون قد فرغ من تخطيط عقدته إلى آخر تفصيل فيها، وإلا بعد أن يكون قد تصور شخصياته تصوراً كاملاً غير منقوص. لقد كان كل ما قام به الكاتب آنفاً.. كل تلك الساعات الطوال من الإلهام والكدح، والتي تبخرت بين تولد الفكرة الأولى وإتمام عملية السيناريو.. كان هذا كله إعداداً وتحضيراً للمرحلة الحوارية من مراحل عملية الكتابة المسرحية. والحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحية من سائر الصور الأدبية أشد مما تميزها خصيصة أخرى، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا عن طريق الحوار وطريق منصة التمثيل التي هي تابع الحوار الأمين.

طبيعة الحوار

الحوار هو السمة التي تشيع في المسرحية الحياة والجاذبية. إنه الأداة التي يجب أن ينتقل عن طريقها كل شيء، أو هو –كما تقول راشيل كروثرس: "هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر"

ويقول جولسور ذي وهو يصف عملية كتابة الحوار المسرحي: "إن فن كتابة الحوار المسرحي الأصيل فن قاس بالغ العسر، يأبى على نفسه استباحة مالاً تبيحه الفنون والآداب جميعاً، ويتمرد على كل جملة أو عبارة لا يقصد منها إلا الناحية الآلية في المسرحية، ويحرم كل النكات والأمثال المنفصلة عن الشخصية والتي لا تصلها بها صلة: ويعتمد فيما يستهدفه من هزل وشجن على

هزل الحياة وأشجانها"[١].

إن الفقرة التي اقتبسنا ها في مستهل هذا الفصل من أقوال جولسور ذي تشبه كتابة الحوار المسرحي بنسيج الشفاف "المخرمات الدقيقة"، وبالأحرى "الدنتيلا" الرقيقة المرهفة الصنع. وتلاحظ كروثرس هي أيضاً أن "أحد مشاهد المسرحية يتدفق في المشهد الذي يليه في سرعة وإيقاع يشبهان السيال الكهربي، كما تنساب الخيوط الكثيرة في نسيج الثوب من ذلك "المكوك" العجيب لا يتعقد منها خيط ولا يتعثر خيط ولا يختلط، في حين نرى نحن النسيج الرقيق يزداد أمام أعيننا في سرعة ولطف"[٢].

وثمة قلة قليلة من الكتاب المسرحيين ممن يرفعون من سمات الحوار ويجعلون لها المرتبة التي يجعلها لها جولسور ذي وكروثرس. وجولسور ذي يقول: "إن الحوار الجيد هو ذلك الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة يجعله يثير الاهتمام ويستنفذ المشاعر باستمرار. وتقول كروثرس: "إن الحوار العظيم يلقى الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة". والحوار العظيم لا يقف ساكناً ولا راكداً لكي يحلل ويعلل.

بل هو الحوار الذي "يحمل المعاني الكثيرة في الملمات القليلة، وهو في يد الممثل كالأداة الضخمة التي يستطيع أن يجعل الجمهور يعرف عن طريقها أعماق كيانه وأغوار نفسه".

إن المقدرة الفطرية على كتابة الحوار الجيد نسبياً هي أعظم المواهب شيوعاً في جميع ما نقرؤه من مسرحيات، ثم هي أيضاً أعظم مميزات الكاتب تضليلاً. وقد خدعت هذه المقدرة الكثيرين فأغرتهم بمحاولة الكتابة للمسرح، ويكون هذا من سوء حظهم لأن المقدرة الفطرية التي تبشر بالخير ليست هي التي تصنع المسرحيات: ونعود فنقتبس عن كروثرس قولها في ذلك: "إن الحوار الرائع المبدع هو أندر المواهب وأعلاها وأغلاها. إنه الزهرة في شجرة المسرحية.. واللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة.." والزهرة ليست الشجرة، واللمسة الأخيرة هي الصورة.

إن الكاتب حينما يقطع الصلة بين حواره وبين تقدم أحداث المسرحية والأحداث التي لها أهميتها في الإيحاء بنوع الشخصية لا يكون كاتباً مسرحياً، ولا يمت ما يكتبه إلى المسرح بسبب، وإن يكن ما يكتبه مع ذاك بحوثاً فنية شائقة ونبذا تحليلية لطيفة. إن كل سطر في الحوار يجب أن

---

(١)جون جولسورذي في كتابه ص ١٩٥ ط ١٩١٢ **The Inn of Tranquility**

(٢) راشيل كروثرس **The Art of Playwriting**

يسهم في تطور الشخصية أو في السير قدماً بعلاقة الشخصية بالعقدة.

الإعجاب بالأسلوب الحواري

كثير من الشخصيات الأدبية البارزة يصرحون بميلهم الشديد إلى الأسلوب الحواري فيما يكتبون– بل إن بعضهم ليزعم أن الذي اجتذبه إلى ميدان الكتابة المسرحية إنما هو ما في الحوار من سحر وإغراء، ومن هؤلاء على سبيل المثال جـ. م. بارى الذي يقول إن الحوار قد فتنه منذ تلك اللحظة التي وقع فيها في بحره ووجدا أنه يستطيع العوم فيه. بل هو كان يكتب الكثير من خطاباته في أسلوب حواري، كما كان يدعي أنه يستطع أن يعظ الناس بأسلوب حواري لو أنه كان قسيساً، وأنه لو كان طبيباً لكتب "وصفات" دوائه حواراً خالصاً.

فماذا يا ترى في الحوار مما يثير كل هذا الاهتمام به بين فئة معينة من الكتاب؟ لعل وجه الأهمية فيه هو ما يمكن أن يثيره من الانفعالات وما يحدثه من التشوق والتشويق.

على أن الملاحظ أن أبلغ الأجزاء تأثيراً في النفس فيما كتبه هومر ومن بعده من شعراء اليونان وفلاسفتها الأحدث منه عهداً هي الأجزاء التي كتبت بأسلوب حواري، بل إن مقولات المسيح وكونفوشويس الغامضة قد وصلت إلينا في هذا الأسلوب.

وقد قال جون فان درونن مرة: "إن الذي أعرفه، ولا أعرف شيئاً سواه، هو أن أي شيء مكتوب بأسلوب حواري يكون دائماً ذا أثر جذاب في نفسي، ما دام أنه يعكس– أو يبدو أنه يعكس– صبغة الكلام الحقيقي بين الناس".

أهمية الحوار

إن الحوار بوصف كونه الأداة الطبيعية للكتابة المسرحية هو الناتج الطبيعي أيضاً لكل من التحضير والتفكير الذي يجري خلال تطوير كل من الشخصية أو العقدة، أو تطوير كليهما معاً.

وبصرف النظر عن بناء العقدة يلاحظ أن مشكلة لغوية مهمة تعترض سبيل الكاتب وهو يكتب مسرحيته، وحل هذه المشكلة يبلغ من الأهمية مبلغ بناء العقدة مذ كان من الواجب

أن يتم وصول المسرحية إلى أذهان الجمهور وتأثرهم بها في الحال. والمتفرجون في المسرح لا يستطيعون العودة إلى أوائل القصة كما يستطيعون إذا كانوا يقرؤون كتاباً، وذلك حينما يستولى عليهم العجب حول معنى من المعاني في ثنايا ما قرءوه، فهم يرجعون إلى الصفحات السابقة

يفتشون فيها عما يوضح لهم هذا المعنى. أما في المسرح فالمتفرجون لا يستطيعون ذلك، ولا بد لهم، لهذا السبب، أن يفهموا كل فقرة من فقرات الحوار في الحال، ولحظة أن يسمعوها. ثم نحن أيضاً لا نستطيع أن نكلف الجمهور بالإصغاء إلى لغة الحوار لمجرد التمتع بجمال جرسها وحسن موقعه في الآذان فحسب، إذا الجمال في المسرحيات الحديثة لا يكمن في الكلام بقدر ما يكمن في الفكرة.

في عشرات السنين الأولى من القرن العشرين كانت أهمية الحوار أقل مما هي اليوم. لقد كانت مدينة "نيويورك" وهي مركز مسارح المحترفين في أمريكا مدينة "أجنبية" بسبب من تضمهم من أرجال المغتربين والمهاجرين الضخمة. وكانت البوتقة التي تذاب فيها أرجال المغتربين هؤلاء لا تزال في أول العملية التي تقوم بها "لتجنيس" ألسنتهم وتعريفهم بلغة أمريكا الأم، ومن ثمة كان أساس الكثير من مسرحيات تلك الأيام هو قدر كبير من "اليانتوميم" الجيد أو التمثيل الإيمائي بالحركات والإشارات يجرى وفق خطة يقصدون منها أن يفهم "المتفرجون" فهما هيناً لينا يسيراً كل ما يقوم الممثلون بتمثيله أمامهم، ولو كان هؤلاء "المتفرجون" من الصم الذين لا يسمعون. ومن هنا كان الغرض من الحوار في هذه الحالة هو إدخال شيء من الإيضاح أو الإخصاب الصوتي الذي يجرى في ضجيج مبالغ فيه على فعل المسرحية الذي كان في الواقع كافياً بذاته المعرض من الناحية البصرية كفاية تامة.

لقد كانت جميع أفلام السينما الصامتة تقريباً أفلاماً بانتوميمية يجرى التمثيل فيها بالإيماء والرموز والإشارة. وبالرغم من أن الممثلين كان من الممكن رؤيتهم وكأنهم يتكلمون فإن عدد لوحات الحوار التي تلقي على الشاشة كان قليلاً جداً. ومما يصعب على الجيل الحديث الذي تعود– إلى حد كبير– الاعتماد على رؤية فعل المسرحية والإصغاء إلى حوارها في وقت واحد أن يفهم السر في انتشار الأفلام الصامتة وغرام الجماهير الشعبية بها في ذلك الزمن القريب.

لقد كان أوجستس توماس، وهو مؤلف عدد كبير من المسرحيات فيما بين عامي ١٩٠٠ و ١٩٢٠، يذهب إلى ترجيح الفعل البصري، أي الموضوع الذي تعتمد المشاهدة أو "الفرجة" فيه على البصر أكثر مما تعتمد على السمع ولاسيما إذا كان الفعل سيجرى أمام جمهور من النظارة ذوى أصل أجنبي وكانت حجة توماس التي لم تكن تخلو من بعض الوجاهة هي أن العين أكثر ثقافة من الأذن، ونقل المعلومات عن طريق العين يجرى بأسلوب مباشر أقوى مما يجرى عن طريق الأذن، والعرض عن طريق العين ينقل إليك الشيء نفسه، أما العرض عن طريق الأذن فلا

ينقل الشيء إلا بالرموز، فهو كالرسالة التي لا بد من ترجمتها. والرسائل التي تنتقل عن طريق الأذن تفتقر إلى مستمع لكي يفكر فيها، وإلى التفكير فيها لكي نشعر بها، وعلى هذا تكون الكلمات المحدودة العدد التي يعرفها المتفرج الذي من أصل أجنبي، ثم التأثير الذي تحدثه شاشة السينما، من العوامل التي تؤدي إلى المسرحية ذات العرض السريع في دنيا الدراما المنطوقة، وبالأحرى المسرحية التي تمثل ولا تقرأ[١].

إن السينما لم تشرع في النطق فجأة لمجرد أن أحد العلماء اكتشف الطريقة التي يتزامن فيها الصوت مع صور الفيلم. بل الذي حدث هو أن صناعة السينما شعرت بالحاجة إلى الصوت، فعملت على تحقيقه مجاراة لحاجيات الجمهور الجديد المتغير وتمشياً مع رغباته. وكذلك كانت جدة الصور المتحركة وطرافتها في سبيلهما إلى الزوال، وكانت الجماهير مستعدة مرة ثانية إلى الإنصات إلى الأفكار والآراء استعدادها لمشاهدة الأحداث، ومن ثمة كان الفيلم "الناطق" تطوراً منطقياً، أما العلم فلم يشبع إلا مجرد طلب الجمهور للصوت.

إن الفعل بمفرده ليس له من معنى إلا قدر قليل، ولهذا يجب أن يصاحبه حوار جليّ قويّ قوة بالغة، لأن جمهور النظارة اليوم يؤمن بما يسمع كما يؤمن بما يرى.

وقد أزداد إنصات الجمهور في المسارح اليوم، وقد ظهرت لهذا السبب مسرحية أكثر ذكاء وأشد براعة ودهاء من المسرحيات القديمة.. ومسرحياتنا الحديثة تعتمد على الأذن بقدر ما تعتمد على العين، إن لم تكن أكثر اعتماداً وإذا أردت شاهداً على ذلك فما عليك إلا أن تشهد مسرحية من النوع الذي يعتمد على الإنصات والإصغاء، كمسرحيات "البوتقة" **The Crucible** و"القبرة" **The Lark** و"ميراث الريح" **Inherit the wind** إن ثمة اليوم جمهوراً لأمثال هذه المسرحيات التي تقوم على الحوار والفعل. جمهوراً مفكراً ومتزامنا مع المؤلفات المسرحية الذهنية الفياضة بالفكر والتأمل.

ملائمة الحوار للشخصية

حينما تقول إحدى الشخصيات شيئاً ما في المسرحية فالسبب في ذلك أنها مطبوعة بفطرتها على أن تقول ذلك.

---

(١) **Augusts Thomas, "Two Decades of American play wrights "Theatre Magazine, May, 1920, P. 394**

إن فكرة ملائمة الحوار للشخصية فكرة تناولناها بالبحث في الفصل الذي خصصناه للكلام عن خلق الشخصية. وقد اشرنا في ذلك الفصل إلى أن الكاتب إذا كان قد تصور شخصياته تصوراً كاملاً وفي وضوح تام فلا بد أن يسمح لهذه الشخصيات بأن تفعل وتنفعل بكل ما يقتضيه الموقف الناشئ عن ظروف البيئة في مجرى العقدة، وأن يدع شخصياته لهذا السبب تتولى كتابة حوارها بنفسها بصورة ما. ولا يخفى بالطبع أن النجاح في ذلك يتناسب رأساً والكمال الذي يبلغه الكاتب في خلق شخصياته. على أن الشيء الوحيد الذي لا شك فيه هو أن يكون الحوار ملائماً للشخصية، فلا يسمح الكاتب للشخصية بأن تقول شيئاً لا يتناسب وطبيعتها الذاتية كما خلقها هو أو كما صورها للجمهور.

ومن الأسباب التي تعيب استخدام الشخصية للثناء على وجهة نظر الكاتب أو تأييدها والتبشير بها هو أن الكاتب إذا سلك هذا المسلك فقد يناقض نفسه ويمسخ الشخصية كما تصورها هو أصلاً، وكما قدمها لجمهوره من أول الأمر.

ومن غير الممكن أن ننتظر من الشخصيات أن تعبر عن مشاعر أو تصدر عن آراء ليست مشاعرها ولا آراءها هي بالذات، إلا إذا قرر المؤلف في أذهاننا من أول الأمر أنها كشخصيات في مسرحيته تستطيع أن تقول مثل هذه الأشياء.

وهذا هسكث بيرسون **Hesketh Pearson** مترجم حياة شو الذي لم يفوضه الكاتب في القيام بهذا العمل، يقول إنه كان يشعر في كثير من المرات التي كان يناقش فيها شو أنه كان يكتب حواره دون الاحتفال بالشخصية التي قد يجرى هذا الحوار على لسانها، حتى إذا فرغ من كتابة هذا الحوار شرع في التوفيق بينه وبين الشخصية التي تنطق به في المسرحية. ومن أجل ذلك سأل بيرسون برنارد شو يوماً عما إذا كانت هذه هي طريقته في كتابة حوار مسرحياته، فقال له شو. إن حواري وشخصياتي متداخلان بعضهما في بعض تداخلا مطلقاً لا تنفصم عراه، وذلك لأن كلا منهما جوهر أخيه وروحه التي لا تفارقه.

والآن.. إلى كلمة أخيرة عن مسألة ملائمة الحوار للشخصية لقد أرسل أون ديفز إلى ليليان هلمان يشكرها على مسرحيتها "ساعة الأطفال **Children's Hour** التي ظهرت على مسارح برودواي سنة ١٩٣٤ ويثني لها على تلك المسرحية فقال إنه اكتشف فيها مشهداً من أروع المشاهد في المسرحية الحديثة قاطبة. ففي المسرحية سيدتان شابتان افترت عليهما سيدة أخرى

أكبر منهما سناً فيزورانها ويطلبان إليها أن تذكر لهما السبب فيما دعاها إلى قول ما قالت فيهما. ويقول أون ديفز في هذا المشهد. لقد كان النساء الثلاث في هذا المشهد مرسومات رسماً جميلاً رائعاً، وكانت كل كلمة يتفوهن بها في هذا المشهد الطويل المثير للشجن هي نفس الكلمة التي كان قمينا أن تصدر من نساء مثلهن في الحياة الواقعية لو أن هؤلاء النساء مررن بنفس الظروف التي تمر بها النساء الثلاث في تلك المسرحية.. وهذا هو ما كان يجب أن يجرى بالطبع في كل مشهد في كل مسرحية. لكن الأمر غير ذلك[1].

الإيقاع والحوار

إن سجية الإيقاع والاتزان أمر جوهري لحياة المسرحية بقدر ما هو أمر جوهري لحياة الجسم البشري. والمسرحية بدون الإيقاع والاتزان قمينة بأن تموت، شأنها في ذلك شأن جسم الإنسان. والإيقاع ليس شيئاً مقصوراً على فن كتابة المسرحية فقط، بلى هو لب اللباب في جميع الفنون بأسرها.

وقد تساءل جولسورذي مرة فقال: "وماذا يكون الإيقاع إن لم يكن هو هذا الانسجام الغامض المبهم بين كل جزء وجزء، وبين كل جزء والكل.. ذلك الانسجام الذي يعطينا هذا الذي نسميه الحياة؟".

ولتقريب وجه الشبه بين إيقاع الحوار وإيقاع المادة الحية يمكننا أن نفهم فكرة الإيقاع في صورة أحسن إذا لاحظنا كيف تفارق الحياة المخلوق الحي حينما تضطرب العلاقة بين الجزء الواحد وبين الكل اضطراباً يكفي لإحداث الموت، وفي ذلك يقول جولسورذي: "إن تلك العلاقة الإيقاعية الموزونة بين الجزء والجزء، وبين الجزء وسائر الأجزاء هي السجية الوحيدة التي لا يمكن أن تنفصل عن أي عمل من أعمال الفن".

إن إيقاع المسرحية يكمن في علاقة هذه الفقرة من فقرات الحوار بكل فقرة أخرى، وفي ثنايا كل فقرة تكمن العلاقة الإيقاعية الموزونة بين الكلمة والكلمة. أما ما هو أسمى من الحوار وأجل منه شأناً، وإن كان الحوار هو أساسه والسبيل إليه، فالعلاقة الإيقاعية المتزنة بين المشهد والمشهد، وبين الفصل والفصل. وهذه العلاقات مرسومة وسماً دقيقاً راسخ المعالم واضح السمات فيما وصفت به راشيل كروثرز عملية الإيقاع في مجموعها داخل إطار المسرحية العام، وذلك حيث تقول: "... والفصول تتضمن مشاهد، والمشاهد فصول صغيرة في حد ذاتها، والمشاهد تتضمن

---

[1] أون ديفز في كتابة: **My First Fifty Years in The Theatre** ط ١٩٥٠ ص ١٢٥– ١٢٦

أحاديث وخطباً.. وهذه تتضمن بدورها جملاً وعبارات.. والفصول والمشاهد والأحاديث والجمل تبنى وتتجمع لترتفع إلى ذروة.. وفي كل هذه الفصول والمشاهد والأحاديث والجمل إيقاع واتزان. فإذا زاد شيء منها قليلاً عن حده رأيت الزيادة تضر بالإيقاع الكلي للمسرحية وتشوه اتزانها".

ووجه الشبه بين الإيقاع في المسرحية والانسجام في الموسيقى واضح لإخفاء فيه. ففي كل من المسرحية والموسيقى نجد مناط الجاذبية هو الأذن وإن لم يتناف هذا بحال من الأحوال وأهمية الإيقاع البصري في الحركة والفعل. ولكن لما كانت المادة الجوهرية التي يستعملها الكاتب المسرحي في كتابته هي الحوار، فلا محيص لنا بوصفنا كتاباً من أن نهتم اهتماماً بالغاً بنواحي الإيقاع وخصائصه في اللغة التي تكتب بها.

فيجب أن تتوافر لكلمات الكاتب المسرحي وعباراته تلك القوة الغريبة التي تنفذ بها كالسحر من خلال الأضواء المسرحية إلى آذان المتفرجين وإلى قلوبهم. والعاملان اللذان لهما أكبر الأثر في إبراز كلمات المسرحية وعباراتها والنفاذ بها إلى أسماع الجمهور هما "حاسة الكاتب بالإيقاع والاتزان" ثم "حاسته بالتوقيت" وكلتا الحاستين تعتمدان على "أذن" الكاتب نفسه. على معرفته: "متى يزيد في سرعة كلامه ومتى يخفض منها" ومعرفته: "متى يحتاج المشهد إلى التحرك السريع، وإلى وجوب التحرك المهدأ الملطف". ومقدرة الكاتب في هذا قريبة الشبه بحاسة المخرج بسرعة الإلقاء في تمثيل مشهد من المشاهد، وهي مقدرة يمكن أن يكتسبها الكاتب بطول التمرين، ومن المرانة التي تكتسبها أذنه أيضاً، وفان دروتن يقدم النصيحة التالية للكاتب الناشئ: "يحسن بالكاتب حينما يفرغ من كتابة أحد مشاهده أن يقرأه بصوت مرتفع، وأن يجرب إلقاءه والاستماع إليه في مسرح، بل يجرب إلقاءه وإخراجه في ذهنه ليكون شيئاً سهلاً بسيطاً لا تعقيد فيه أمام المخرج الحقيقي حينما يتولى إخراجه"[1].

إن قلة من الناس فقط هم الذين يدركون مدى ما في التوقيت الفطري لسن من حيوية للمسرحية وقوة للنص المكتوب. وكم من مخطوط مسرحي، ولاسيما المخطوطات الفكاهية، تقرؤه فلا تكاد تجد له معنى، لكنك حينما تسمعه من فوق منصة التمثيل تجده يتدفق حيوية ويستثير الجمهور. ومرجع هذه الإثارة هو حسن توقيت الكاتب توقيتاً غريزياً لعبارات حواره وهو يكتب مسرحيته. وأون ديفز نفسه كان.. يشعر بأن من رابع المستحيلات لأي شخص "محروم

---

(1) **Van Druten, op. cit P. 150**

من الإحساس الغريزي الذي يحس به الكاتب الموهوب الذي ولد ليكون كاتباً مسرحياً بالسليقة، أن يتعلم كيف يوقت حديثاً أو خطبة، أو أن يعد ذروة في حينها، وفي موضعها وميعادها الصحيحين، وأنه بدون ذلك لا يكون ما عداه إلا عبثاً في عبث، وغثاء لا فائدة فيه." إن الإحساس بإيقاع الكلام مرده إلى الحساسية المرهفة المولودة مع الشخص نفسه، وإلى أذن هذا الشخص الموسيقية.

لقد كان جون جولسورذي يدرك أن حساسية الأذن وتمثل الذهن للتعبير الغنائي المتزن ضرورتان لا غناء عنهما للكاتب المسرحي الذي يتوخى إمتاع جمهوره الذي يوجه إليه حواره. ومن قوله في ذلك: "تأمل قول شكسبير مثلاً: "تزايلي.. تزايلي.. يا صبابة الشمعة" من أين لهذا الكلام سحره وفتنته؟ هل السبب هو ما تشتمل عليه العبارة من حروف صوتية؟ أم هو تلك المفاجأة الدرامية في إضافة الشمعة إلى كلمة صبابة بمعنى بقية؟ أم هو صورة الروح الإنسانية التي تشتعل هنا كما يشتعل اللهب الضئيل، ثم تنتهي إلى لا شيء.. بل هو بسبب هذه الأشياء الثلاثة كلها في رأيي.. وبأنصبة متساوية[1].

إن يوجين أونيل يعترف في خطاب له إلى لي سيمونسون بأنه "كان دائب التفكير في موضوع الصوت في المسرح" ويقول أونيل إنه: "كان يكتب دائماً من أذنه إلى آذان السامعين بخاصة، وأن معظم ما تتكون منه مسرحياته، من أهم ما فيها إلى إيقاع الحوار نفسه، إنما يصطبغ بتلك الصبغة البنائية الثابتة المحددة التي تصطبغ بها المؤلفات الموسيقية ويقول أونيل أيضاً: "إن هذا الهدف في استخدام الصوت والانتفاع به هو السبب الأساسي فيما عابه على النقاد من هذه التكرارات التي لا فائدة لها– في نظرهم– وهي التكرارات التي كانت في نظري أنا تكرارات أو توترات لها أهميتها ولها مغزاها لفكرة المسرحية".

ومن ثمة كان أونيل يعد صوت الحوار– أو وقعه في النفوس– جزءاً لا يتجزأ من بناء مسرحياته. وهذا هو ما يفعله سومرست موم الذي يهتم اهتماماً بالغاً بنبر الكلمات ووقعها في النفوس، ويعترض على الكتاب الذين يضعون كلمتين مسجوعتين متجاورتين، أو يصفان اسماً طويلاً معقداً ثقيلاً على السمع بصفة طويلة معقدة ثقيلة على السمع كذلك. وكان موم يعترض على ما كان يزاوله بعض الكتاب "من الفصل بين آخر كلمة وأول كلمة أخرى بحرف من حروف

---

(1)John Galsworthy, "On Expression" Candelabra, Charles Seribner's Sons 1933, p. 181

العطف الساكنة التي تكاد تكسر فك ملقيها أو الناطق بها".

إن للكلمات وزناً وجرساً ومظهراً، ونحن لا يمكننا أن نكتب جملة ترضى عنها العين وتستطيبها الأذن إلا إذا أخذنا هذه الأمور الثلاثة في اعتبارنا، واستعمالنا الكلمات الحوشية المبتذلة، أو الكلمات المصطنعة المتكلفة، لا يجوز إلا إذا كان نطقها ألطف من نطق الكلمات الخفيفة السهلة الواضحة.. ومع هذا فيجب أن تكون هذه الكلمات مما يليق بالشخصية التي تقولها.

وجورج برنارد شو يرى أن الكتاب المسرحيين جميعاً يجب أن يتميزوا بما كان شكسبير يتميز به "من ذلك الإحساس السريع الفائق بموسيقية الكلام وطلاوة المنطق.. لقد كان يلتقط شتى شوارد الكلام من الكتب ومن أحاديث الشوارع في زمنه ثم يجريها في أعماله". وشو يقدم للكاتب المسرحي نصيحة عملية يعالج بها مسألة "الإيقاع" في الحوار، وذلك في بحثه: "قواعد للمخرجين[١]" حيث يقول: "وبناء على ما تقدم يجب على المخرج أن يحرص حرصاً شديداً على أن تختلف كل خطبة أو حديث اختلافاً بيناً وبقدر المستطاع في سرعته ولهجته وصبغته وطبقته الصوتية عن الحديث أو الخطبة التي تستثيره وتدفع إليه، ويكون كأنه يأتي على غير انتظار كما تأتي الصدمة أو المفاجأة أو الشيء المهيج المستفز، أو الهجوم، أو الشيء الفكه المسلي... أو ما إلى هذا أو ذاك. والذي يجعل هذا أمراً مستطاعاً ميسراً هو المؤلف، لأن في هذا وحده يكمن الفرق بين الحوار الدرامي أو الحوار المسرحي، وبين السرد الملحمي. والمسرحية التي يؤلفها شاعر عظيم.. المسرحية التي يكون فيها كل حديث أو خطبة آية أدبية رائعة.. قد تكون عرضة للفشل المرير فوق خشبة المسرح بسبب أن الأحاديث والخطب الطنانة الباهرة لا يربط بينها رابط قوى ولا ستجيش حديث منها الحديث الذي يأتي رداً عليه.. بينما أن تمثيلية أو قطعة هازلة زائفة ربما ظفرت بنجاح ساحق لما تشتمل عليه من مهاترات و (تقليسات)" [٢].

وللكلمات مقدرة على إعطائنا إيقاعاً من ذاتها هي. وبداءات الإجابة التي من قبيل: "حسن.. وأجل، ولكن "وهي الإجابات التي تغص بها مسرحيات الكتاب الناشئين الذين يحاولون إضفاء روح الواقع على حوارهم.. بداءات تستلفت الأنظار كما تستلفتها تلك العبارات الشائعة التي من قبيل: "أظن" و"أعتقد" الخ.. وقد أشار فان دروتن إلى هذه العبارات التقليدية

---

(١) Rules for Directors

(٢) George Bernard Shaw, "Rules for Directors, "Theatre Arts, August, 1949, P. 9.

التي تتردد في أحاديثنا العادية وذلك حينما تستعمل في لغة الحوار المسرحي فقال: "إنها يمكن أن تتسبب في إضعاف الشخصية التي تتكلمها، كما يمكن أن ينتج عنها أنها تصبح عادة يعتادها المؤلف الذي يشرع ذات مرة في الخروج على مألوف الأحاديث الدارجة التي لا تلبث أن تكون مجرد ثرثرة فاترة ولا طعم لها"[1].

إن حوار المسرحية بوصفه وسيطاً للتعبير يستخدمه الكاتب المسرحي يجب أن يشتمل على نسب سليمة موزونة منظومة كالسمط من سطر إلى سطر، ومن مشهد إلى مشهد، ومن فصل إلى فصل حتى يبلغ ذروة مسرحية. وقد يختلف الإيقاع باختلاف الأجزاء كما تختلف نسب الأنغام والأوتار في الموسيقى. ولكن كل إيقاع "يتسق" في وحدة التأثير الكاملة التي تشتمل في ذاتها على إيقاع رئيسي، وما دامت النسبة الضرورية بين الجزئيات وبين الكل قائمة ولا يشيع فيها من الاضطراب والخلل شيء ما، فهنا .. ونقولها بالتعبير الإيقاعي الموزون، تتاح فرصة النجاح للمسرحية.

وظائف الحوار

للحوار المسرحي ثلاث وظائف رئيسية: أولاها السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها، وثانيتها الكشف عن الشخصيات، وثالثتها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء إخراجها.

وكل خطبة أو حديث يجب أن يكون خطوة إلى الأمام في السير بالتمثيلية حتى العرض الذي يجلو أحداث الحاضر والمستقبل بإلقاء الضوء على الماضي. إن لفظة دراما تعني السير إلى الأمام باستمرار وذلك من خلال فعل وكلام محتومين إلى غاية أو نتيجة محتومة. ومن ثمة يجب ألا يحدث أي توقف في الطريق، وكل فقرة من الحوار يجب أن تؤدي إلى مشهد الذروة الكبير الوحيد.

وكل حوار ليست له صلة مباشرة بنمو المسرحية وتطورها يجب استبعاده، وكل قطعة من العمل لا تساعد ذلك النمو مساعدة مباشرة هي قطعة لا داعي إليها ويجب حذفها. وبعض الفقرات قد تكون حواراً خالصاً داخلاً في عقدة المسرحية، وبعض الفقرات قد تجعل الشخصية مطمحاً للأنظار، والحوار يقوم في كثير من الأحيان بالوظيفتين معاً في وقت واحد، ومن ثمة فمن واجب الكاتب المسرحي أن يلاحظ مشاهده، وأن يتنبه إلى أنها تمضي إلى غايتها في خط واحد

---

(1) Van Druten, op. cit., pp. 151- 152

مباشر، فإذا كانت نقطة من النقاط الصغيرة أو الثانوية نقطة مهمة وجب أن تؤخذ إلى حيث يكون طبيعياً أن تكون كذلك، ولكن الذي يجب أن نتحاشاه هو أن نحشرها في غير موضعها حشراً أو تراكمها وسط نقاط تفقدها أهميتها. وإذا أنت سمحت للحوار بالاعتساف والانحراف عن الخط الأساسي تعرضت لخطر إضاعة تيار الفعل وإضاعة الهدف الأساسي أيضاً، كما تتعرض أيضاً، وهذا هو الأهم، لخطر تشتيت انتباه جمهور النظارة وعدم فهمهم لما تثرثر به.

الحوار التوضيحي

يقوم العرض داخل إطار المسرحية بنقل المعلومات التي يحتاج إليها الجمهور لكي يفهم الفعل– أي الموضوع الذي يمثل أمامهم. والعرض يهتم بكل ما حدث قبل أن تبدأ المسرحية، ويروى كل ما سوف يكون له صلة بما يحدث للشخصيات في الفعل التالي.. وبالأحرى: الفعل الذي هو نتيجة لما ذكر من أحداث الماضي. على أن العرض يجرى خلال المسرحية كلها كاشفاً لنا عما قد يحدث للشخصيات وهي جيدة عن خشبة المسرح، وشارحاً لنا الفعل– أو الأمور التي حدثت – بين كل فصل وفصل.

وقد كانت المادة التوضيحية في الماضي القريب تقدم إلى الجمهور في مقدمة المسرحية، أو ما كان يعرف باسم الـ "**Prologue**" وفي الأقوال الجانبية أو الـ "**asides**"، ثم في "النجويات" الفردية– جمع نجوى– أو الـ "**Soliloquy**"، بل كانت تقدم أيضاً في مذكرات يتضمنها "البروجرام" أو البرنامج المكتوب الذي يعطي للمتفرجين قبل دخول المسرح أو الذي يعلق عند الباب. أما في أيامنا هذه فالمادة المسرحية تدخل في نسيج الفعل– أي موضوع المسرحية– وتتكشف كما تتكشف المسرحية نفسها.

ومن خمسين سنة مضت فقط كانوا يعدون من الأمور التي لا بد منها أن يعلم الجمهور من خلال حوار يجرى بين شخصين واقفين على خشبة المسرح بالفعل صفة الشخصيات والحقائق المناسبة المختصة بهم وتاريخ كل شخصية مهمة قبل دخولها لأول مرة إلى المنصة. وكان هذا الالتزام هو السبب في ظهور هذا الساقي العجوز المعمر ورئيسة الخدم الطاعنة في السن اللذين كانا يفتتحان التمثيلية بحديث طويل يتناولان فيه أحداث الماضي والأشخاص الذين وقعت لهم هذه الأحداث. وقد أراد جورج برود هرست أن يسخر من تلك الحيلة التفسيرية فضرب لنا عنها المثال التالي:

الساقي: اسمعي يا ماري – لقد كانت الضجة التي حدثت الليلة البارحة بين المحافظ وبين تلك الفتاة فضيحة مخجلة.. فما رأيك؟

رئيسة الخدم: هذا صحيح يا مستر توتلهام. إنه سوف يدهش إذا علم أنها تتصل باللورد هرنجووتر الذي كان يحوم حولها من مدة هو أيضاً.

الساقي: لشد ما يؤسفني أن تفعل. إنك تعلمين أن سمعة سيادة اللورد (قطران!) أليس كذلك يا ماري؟ إنه دون جوان.. دون جوان فظيع[1].

فليس ثمة من يستطيع أن ينكر أن الحقائق الضرورية المتصلة بعناصر الفعل الرئيسية التي تقوم عليها المسرحية قد تكشفت بوساطة تلك الحيلة.

ولكن أحداً لا يستطيع أن ينكر أيضاً أن هذه الحقائق قد تكشفت بطريقة مصطنعة ومتكلفة. وقد كان شو منذ سنة ١٨٩٦ يهاجم هذه الطريقة في توضيح الأمور ويصفها بأنها طريقة غثة وتافهة ومبتذلة. وقد جاء في مقال لشو ينقد فيه مسرحية. "وكيل الملكة **The Queen's Proctor** بقلم هرمان ملفيل الذي اقتبسها عن مسرحية "المطلقون **Divorçons**" لفيكتوريان ساردو و. دى ناجوك– ما يلي: "أولاً نجد هذين الخادمين اللذين لا مفر منهما يشقشقان ويرددان الشائعات التي تتردد حول مغامرات سادتهما، لكون وظيفتهما المصطنعة هي كشف العقدة وشرحها، أما عملهما الحقيقي فهو مضايقة الجمهور بالقدر الكافي حتى يشتد ترحيبه بالشخصيات الرئيسية حينما تصل إلى منصة التمثيل"[2].

ولعل من أشد الأعمال التي تواجه الكاتب المسرحي صعوبة عملية إحاطة الجمهور علماً بالموقف الحالي، وقد كانوا يلجئون قبيل زمننا الحاضر إلى استخدام المقدمة أو "الاستهلال **Prologue**" أو حيلة الخادمين العجوزين التي ذكرناها هنا. وباختفاء هاتين الوسيلتين كان لا بد من تقديم المادة التوضيحية التي لا بد منها في ثنايا الفصل الأول بطريقة ما، على ألا تبدو طريقة متكلفة، وعلى ألا تبدو هذه المعلومات التوضيحية معلومات مقحمة أو مصطنعة، وذلك مذ أصبحت حيلة الخادمين العجوزين المثرثرين حيلة قديمة أكل الدهر عليها وشرب، ولكن لا

---

(١) **George Broad hurts, "Some Others and Myself", Saturday Evening Post, November 6, 1926, p. 28**

(٢) **George Bernard Shaw, Our Theatres in the Nineties, II Constable & Co. L td, 1932, p. 149**

محيص مع ذاك من حيلة تحل محلها لتقديم هذا التوضيح أو المادة التفسيرية.

إن التوضيح – أو التعريف بالموضوع وبالشخصيات– يجب أن يتم في المسرحية الحديثة بطريقة غير مباشرة، وذلك من خلال الفعل والحوار، ومن خلال الشخصيات ذاتها. وكل التفسيرات والشروح يجب أن تقدم في أثناء تقدم التمثيلية.

ومن رأي فان دروتن أن إبسن هو صاحب الفضل في هذا التغيير في طريقة تناول هذه المادة التوضيحية. وهو يقول في ذلك: "لقد تعلم كتابنا عن إبسن حيلة نقل ما تفكر فيه الشخصيات وما يدور في رؤوسها دون الرجوع في ذلك إلى الوسائل القديمة من "نجوى فردية" "أو أحاديث جانبية" أو "خطابات" يقرؤها الواقفون على المسرح بصوت مرتفع وكأنهم يقرؤونها لأنفسهم".

وكثير من الكتاب يناضلون نضالاً شاقاً في هذا الصدد لكي يكونوا طبيعيين من كل الوجوه وهم يسوقون المعلومات اللازمة إلى الجمهور غير مدخرين الوقت والجهد اللازمين لذلك. وقد وصف جورج م. كوهان مرة هذا النضال كما عاناه وهو يكتب مسرحيته: "صر غنياً بسرعة ياوولنجفورد[1]" ففي الفصل الثالث من المسرحية نرى وولنجفورد في مكتبه، وفي مستهل الفصل يريد كوهان من القاضي لامبرت أن يدخل ويخبر وولنجفورد أنه قد زارته في مكتبه هيئة مديري شركة تاك، وأنهم قد غادروا المكتب تواً وفي نيتهم الحضور إلى مؤسسة وولنجفورد رأساً لكي يعلنوه بإنهاء الاتفاق الذي بينهم. وكان حضور القاضي لامبرت على رأس أعضاء هيئة الإدارة بمشكلة أصيلة من مشكلات التوضيح. ويروى كوهان أن الحل قد جعله طعمه للحدس والتخمين أياماً طويلة، ولكن بعد أن أعاد قراءة المشهد كما كتبه انهي إلى حله بأن جعل القاضي لامبرت يقول لوولنجفورد: "أجل.. إنهم غادروا مكتبي من خمس دقائق لكنني اختصرت الطريق فأخذت سكة بيرل ستريت"– فهذه مشكلة صغيرة.. ربما.. ولكن أمثال هذه المشكلات الصغيرة تخذل الكاتب الناشئ في كثير من الأحيان.

وفي محاضرة ألقتها راشيل كروثرس في جامعة بنسلفانيا تقرر المؤلفة الكبيرة أن الكاتب ما لم يتعجل ابتداء العقدة في قصته المسرحية ابتداء حقيقياً كانت المسرحية بذلك أحسن وأفضل. على أن مشكلة من مشكلات البناء تبدأ فوراً مذ كانت السطور الأولى من المسرحية لا بد أن تكشف عن الموقف وتقدم الأشخاص وتبين علاقة كل منهم بالآخرين. وتذكر كروثرس أن هذه

---

(١) Get. Hieh- Quick Walling Ford

الأشياء لا يجوز أن تتكشف للجمهور عن طريق الشرح والتفسير، ولكن "عن طريق الكلام الطبيعي الذي له بواعثه، والذي يجرى على ألسنة الشخصيات وهم يذكرون لبعضهم البعض أشياء لا يعرفونها ولكنهم يريدون أن يعرفوها" وتشتد الكاتبة الكبيرة في وجوب "أن يكون حوار الشخصيات مما يسير دائماً بعقدة المسرحية، فلا يذكرون أشياء يعرفها كل منهم بقصد إخبار الجمهور بها، ولكن بالكشف عن أمور قد لا يعرفها كثيرون منهم". فمن الأمور الطبيعية تماماً مثلاً أن تخبر عمتان عانسان طاغيتان ابن أخيهما عما كان ابن أخيهما هذا يشبه حينما كان يعيش معهما، ولكن قد يكون من السخف أن نظهر هاتين العمتين وهما تتحدثان إحداهما إلى الأخرى عما تعرفه كلتاهما بالفعل عن ابن أخيهما، لا لشيء إلا لإخبار الجمهور.

ومن الأشياء التي أخذت تتلاشى بسرعة في المسرحية الحديثة تلك الحيلة الباردة التي كانت تمهد لدخول "النجم أو النجمة" إلى خشبة المسرح بحديث بين شخصيات ثانوية ينتهي بإعلان إحدى هذه الشخصيات عن وصول تلك الشخصية الرئيسية، فلم يعد أحد يسيغ ذلك الإجراء المصطنع الزائف الذي يجعل إحدى الشخصيات الثانوية يندفع نحو إحدى النوافذ ليعان لنا عن بهاء منظر هذه الشخصية الرئيسية ومظهرها الرائع وطراز الثياب التي ترتديها.

ثم يلي ذلك سماع هذه الشخصية، وهي تدخل المنزل متحدثة إلى الخادم أو الساقي مثلاً بصوت رنان طنان يمكن أن يسمع على بعد ثلاث عمارات مجاورة حتى إذا دخل صاحبنا– أو صاحبتنا– بعد لحظة من الترقب لطلعته السنية وهو يتخطر كما يتخطر الملوك، راح الجمهور يحييه– أو يحييها– بعاصفة من التهليل والتصفيق. ونحن لا نزال نرى– بكل أسف– هذه الحيلة "البائخة" التي يمهد بها المؤلف لدخول البطل أو البطلة في كثير من مسرحياتنا الحديثة. إلا أن من حسن حظنا أيضاً أن ينصرف الكتاب شيئاً فشيئاً عن هذا التقليد فيدخلوا شخصياتهم الرئيسية إلى منصة التمثيل دخولاً منطقياً يتسق مع فعل المسرحية والحوار التوضيحي الملتحم بنسيج الفعل في المسرحية يمكن أن يبين لنا وقت الفعل من اليوم أو من الفصل من السنة، وحالة الطقس، وأموراً كثيرة أخرى. على أن "سر الصنعة" اليوم يكمن في التأليف بين التوضيح أو التعريف وبين السيل الطبيعي للفعل، بحيث لا نقحمه إقحاماً مبتذلاً يبدو به مادة فضولية دسها المؤلف لمجرد إخبار الجمهور بما لا بد أن يعلمه.

على أن ثمة خطراً مع هذا في إضعاف المادة التوضيحية والتقليل من أهميتها تقليلاً كبيراً،

ولاسيما إذا كان ضرورياً تقديم هذه المادة الإخبارية في اللحظات الاستهلالية للمسرحية. والأصوات والاضطرابات التي يحدثها دخول المتأخرين من جمهور النظارة في الصالة بعد ابتداء التمثيل وهرولتهم مندفعين إلى مقاعدهم لمشاهدة مسرحية من مسرحيات الفرق الجوالة كمسرحية: "قطرات من المطر"[1] مثلاً توضح لنا خطر هذه المشكلة. والمسرحية تدور حول صبي مدمن إدماناً مؤسفاً على المخدرات. ففي المشهد الافتتاحي يكون قد قرفي أذهاننا بطبيعة الحال أنه أصبح مدمناً للمخدرات بينما كان تحت العلاج في مستشفى الخدمة الطبية العسكري. فهذه القطعة أو الحقيقة الهامة من حقائق الإعلام أو التوضيح تكون قد ضاعت بسبب الضجيج الذي يحدثه المتفرجون المتأخرون بهرولتهم إلى مقاعدهم، ونتيجة لهذا يكون من العسير عليهم أن تنفجر في قلوبهم ينابيع العطف والحنان على الصبي المسكين بسبب الورطة التي يعانيها، فلقد رأوه لأضحية لضعفه وتخاذله هو شخصية ولكن ثمرة لهذا الضعف وهذا التخاذل. ولو أن التوضيح المهم أهمية بالغة، والمتصل بما قام به الصبي المدمن من تجارب ومحاولات لمحاربة الإدمان كان قد أشير إليه في الحوار في ثنايا الفعل. ولم يقتصر هذا على المشهد الافتتاحي فحسب، لكان الجمهور خليقاً بالحصول على قدر أوفى من فهم الورطة التي يعانيها هذا الصبي. وهذا أمر كان من الممكن عمله دون إلحاق أي صور بالتقدم المنطقي للمسرحية.

خلق المزاج والجو من خلال الحوار

إن استعمال الحوار في خلق الجو أو تقرير المزاج النفسي– وهما الجو والمزاج اللذان يجري فيهما فعل المسرحية– هو من الوظائف الأساسية التي تقوم بها الكلمات المنطوقة في هذا الصدد. ونحن إذا حللنا حوار مسرحية ما لنكشف عن تلك الكلمات أو العبارات أو الجمل التي تكون هي الأصل في تقرير المزاج أو خلق الجو الذي يجري فيه الفعل، لا تلبث أن نكتشف أن هذا العمل هو أشبه الأشياء بمحاولتنا أن نعرف أي قطرات المطر هي السبب في هذا الصوت الناجم عن سقوط المطر، إذ أن كل قطرة هي في حد ذاتها– أو بمفردها– شيء لا يكاد يلتفت إليه أحد. أما إذا اجتمعت القطرات وهبطت جملة فإن "جو سقوط الأمطار" يتقرر في الحال.. وهذه هي الحال نفسها في خلق المزاج النفسي وتقرير الجو في المسرحية، فالكلمات والجمل والعبارات إذا فصلت من الحوار لا يمكن أن تعين لنا الجو أو المزاج النفسي، أما إذا

---

(1) A Hatful of Rain

أخذناها جملة فإن أحداً لا يستطيع أن ينكر أنها تقوم بوظيفتها بوصفها عاملاً من العوامل التي تخلق الجو والمزاج النفسي اللذين يجري فيهما الفعل.

والكاتب المبتدئ يحسن صنعا إذا هو أنعم النظر في مسرحيات من قبيل "الراكبون إلى البحر" لمؤلفها ج. م. سنج، وهي مسرحية من فصل واحد، ومسرحية "الإمبراطور جونس" ليوجن أونيل. وهاتان المسرحيتان تظهران لنا عملية خلق الجو المسرحي والمزاج النفسي في أحسن صورها. ونحن إذا قمنا بفحص دقيق لهاتين المسرحيتين تكشف لنا أيضاً أن تصوير الجو يتم من خلال الأثر الكلي للنص وللفعل، وليس من خلال كلمات أو عبارات أو جمل بذاتها م كلمات الحوار وعباراته وجمله. والجو لا يمكن أن يكون شيئاً تقع عليه العين، بل هو من الأمور التي نحسها ونشعر بها. والجو هو ما يجرى به الفعل ويقوله اللسان. والمزاج النفسي الذي يسود مشهداً من المشاهد يتقرر عن طريق الكلام كله الذي كتبه المؤلف لتنطلق به ألسنة الشخصيات، والحوار الجيد المكتوب كتابة حسنة هو الحلة السنية الكاملة التي يتبدى فيها المزاج النفسي لمشاهد المسرحية.

الحوار وآلية المسرحية

إن الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية أو الآلية التي تواجه المخرج وهوي نفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها. ومهما يكن من ذاك فالحوار المستخدم لحل أمثال هذه الصعوبات الآلية– وبالأحرى: الفنية– يجب أيضاً أن يدعم التقدم المستمر لفعل المسرحية.

ومن المشكلات الفنية التي نتغلب عليها عن طريق الحوار ما يأتي:

١. تركيز انتباه المتفرجين بعيداً عن ديكور المشهد لإتاحة الوقت لإجراء تغييرات في المنظر.

٢. إطالة المشاهد لتمكين الممثلين من الدخلة إلى المنصة عند عبارات أو كلمات معينة.

٣. في مسرحيات التليفزيون في المليئة بالحركة لتغطية الممثل أو إتاحة الوقت له وهو ينتقل من منظر إلى منظر آخر.

٤. إتاحة فسحة من الوقت لتغيير الملابس.

٥. التعويض عن التأخير في إنزال الستار عند نهاية الفصل أو عند استئناف التمثيل بعد رفع

الستار في فصل تال.

وثمة أشياء أخرى يمكنك أن تدركها أو تحرزها.

إن ديكور المشهد– أو المنظر– يجب ألا يطغى على الحوار بأية حال من الأحوال باستدعائه لانتباه المتفرجين وبهذا يصرفهم عما يقال. وقد كان ديفيد بيلاسكو، ذلك الذي كان يعد الغرض من المسرح هو أن يكون مرآة نرى فيها الطبيعة نفسها، يدرك أن هذا الغرض لا يمكن أن يتحقق إلا عن قيام علاقة متزنة بين المنظر وبين الحوار. ويدخل في حدود هذا التصور الكلي الذي كان بيلاسكو يتصور به المنظر المسرحي تلك العناصر التي تدق على الحواس من أضواء وألوان بوصفها من الأشياء التي تشيع في المنظر قوة أشبه بقوة الحياة. لقد كان هذا المخرج والمدير الفني والمؤلف المسرحي يعتقد أن من واجبه أن يلتمس في الضوء واللون تلك العلاقة التفسيرية نفسها التي تربط بين هذه وبين الحوار، وهي العلاقة التي تربط بين الموسيقى وبين كلمات الأغنية، وقيام هذه العلاقة التفسيرية هو كما يقول بيلاسكو: "الفن الحقيقي أو الفن الأصيل الصادق الذي يجب أن نحصل عليه من المسرح".

إن من واجب الكاتب المسرحي ألا يجعل مشاهده شيئاً عسيراً يصعب إخراجه على منصة التمثيل. إنه فوق هذه المنصة لا يستطيع الاستعانة بكاميرا التصوير كما يستطيع ذلك في التليفزيون، إذ يلجأ إلى أخذ صور قريبة وبهذا يتخلص من المنظر الخلفي، وشخصياته يجب أن تقوم بأدوارها أمام أي منظر وضعه المصمم وراء الفعل.

ومما يندر أن ينصح به فوق المنصة القيام بتمثيل مشاهد الملاهي الضاحكة التي تعتمد على الحوار المليء بالنكات أمام ستائر خارجية مصورة، لأن معظم هذه المناظر تضع الحوار أمام مدى فسيح شديد السعة بحيث يصعب تغلبه عليه، ولأن من شأن أعين النظارة الشرود عن الحوار للتجوال هنا وهنا في صور المناظر التي تقع أبصار المتفرجين عليها، ومن ثمة كان من المستحسن لمعظم مشاهد الملامح الضاحكة التي تضع المركز على الحوار المليء بالنكات أن تجرى في ديكورات داخلية. وثمة بالطبع بعض الاستثناءات من تلك القاعدة، ولكن من الإجراءات العملية أن تعتمد المشاهد اعتماداً كبيراً على الحوار الذي يجرى داخل مناظر المنازل وبعيداً عن المناظر المصورة الخارجية التي تضل في آفاقها العيون وتشرد الخواطر في مناظرها الطبيعية.

لقد كان أون ديفز الذي بدأ حياته في الكتابة المسرحية بكتابة الميلودرامات الشعبية يشعر

بأن ماضيه القديم الكتابي هذا يساعده على الحصول على ما كان يسميه "حيلة شديدة الصعوبة من حيل المهارة الآلية" ولقد كانت الحاجة إلى سرعة تغيير المناظر تبدو حاجة ماسة منذ خمسين سنة مضت كما هو شأنها اليوم. وكان ديفز ينظر إلى طريقته في معالجة تغيير مناظره الميلودرامية العنيفة بوصفها طريقة ماهرة ولوذعيه.

إن كتاب الميلودرامات القديمة كانوا يلجئون إلى حيل لا يزال الكتاب المحدثون يلجئون إليها في مسرحياتهم. وقد كان من هذه الحيل حيلة إطفاء الأنوار لإحداث تغيير في المنظر، كإزالة أو إضافة دعامة، أو إسقاط مجموعة من المناظر الجديدة، وذلك حين يكون جو الفعل المستمر لا يزال قائماً كما هو. وحينئذ كان من الضروري –كما هي الحال اليوم– وصل ما القطع بسبب الإظلام بطريقة من الطرق.

وكان ديفز يجعل ذروة أمثال هذه المشاهد عاصفة من الضحك الشديد الذي يمزق نياط القلوب، أو فعلة من فعال البطولة التي كانت على التحقيق تثير موجة من البهجة في نفوس الجمهور. وكانت هذه الموجة أو تلك العاصفة قمينة بأن تستمر بقوة الدفع الذاتي خلال فترة تغيير المنظر.

والحوار الذي يغطي فعل شخصية من الشخصيات التي لا توجد فوق منصة التمثيل مشكلة من المشكلات الشائعة التي تواجه الكتاب المسرحيين. مثال ذلك أن جون جولسورذي عندما كتب مسرحيته "الصندوق الفضي" لأول مرة أكتشف أن لا بد من إطالة الحوار ومطه في مشهد معين لكي يسمح لإحدى الشخصيات بالذهاب لاستحضار عربة ثم لتعود عند نقطة معلومة من الحوار. وهذه العودة تبدو في النسخة الأولى الأصلية شيئاً مضحكاً مثيراً للسخرية.. ومن ثمة كان لا بد من إطالة الحوار لا لشيء.. إلا ليبدو الوقت الذي تغيبته الشخصية ثم عودتها إلى المنصة شيئاً معقولاً ويمكن تصديقه، على أنك إذا قرأت هذا المشهد لهالك أن تدرك أن جميع هذا الحوار الواقع بين خروج الشخصية ثم عودتها شيء ضروري ولا بد منه لفعل المسرحية وللكشف عن شخصياتها. وعندما أعاد جولسورذي كتابة المشهد مط الحوار مطاً أساسياً ليدخل في حساب الفعل هذا الزمن الذي يستغرقه غياب الشخصية من غير أن يصيب سيال الفعل أي شيء من الجمود أو الركود المصطنع.

وثمة وظيفة فنية أخرى للحوار أكثر وضوحاً من الوظيفة السابقة.. وتلك هي اتخاذه وسيلة

لإتاحة الوقت لتغيير الملابس.. إن الكاتب المسرحي يجب ألا ينسى أن تغيير الملابس عملية تستغرق من الوقت ما لا بد أن يعمل حسابه في النص المكتوب، ومن واجبه ألا يعد الحوار الساتر– وبالأحرى الحوار الذي يكتب ليكون ذريعة لأسباب فنية– حوار حشرياً. بل حواراً يقدم للمشكلة التي يتضمنها بناء المسرحية.

ولقد مر برناردشو بتجربة مسلية في أثناء إخراج مسرحيته: "هو أصدق من أن يكون طيباً **Too True to Be Good**" وهي تجربة توضح لنا وظيفة فنية أخرى من نوع تلك الوظائف التي يقوم بها الحوار. ففي الحفلات الأولى للمسرحية لم يكونوا يستطيعون إنزال الستار في ميعاده لخنق خطبة كان يلقبها السيرسيدرك هاردوك(١)، ومن ثمة أعد شو بضعة أسطر ليقوم الممثل بإلقائها إذا تأخر إنزال الستار، وبهذا تفادي حدوث هذه الوقفة المربكة، كما وفر على الممثل ارتجال أسطر لا معنى لها ولا تتمشى مع سياق الخطبة الأصلية.

الحوار الواقعي

اتسم عصر المسرح الحديث بأنه عصر المسرحية الواقعية. وشرح ما يتصوره الكتاب المسرحيون والنقاد والجمهور نفسه عن الواقعية المسرحية مثار لكثير من الجدل والحيرة.

ومن التفسيرات التي طالما لاكتها الألسن وتلقفتها الأسماع أن الواقعية هي الأمانة في تصوير الأحداث والشخصيات والأحاديث المستعارة من الحياة الحقيقية، ونقل هذا كله نقلاً فوتوغرافيا. وليس هذا التفسير إلا أسطورة من الأساطير، وقد تولى نسفها حتى أولئك الكتاب المسرحيون الذين شاركوا مشاركة وثيقة في "حركة المذهب الطبيعي" التي اشتدت ريحها في أوائل القرن العشرين، ومن رجالها جون جولسورذي(٢) وديفيد بيلاسكو.

إن الأفعال في الأوساط المسرحية مفروض أنها تعطي الطباعات من الواقع ولو لم تكن واقعية، ولا شك أن جميع المادة المسرحية يجب أن تستمد من الحياة الحقيقية، لكننا لا نكاد نجد مطلقاً ذلك المقطع من مقاطع الحياة الحقيقية الواقعية الذي يمكن اقتطاعه منها لنصنع منه الدراما– أو المسرحية– بمعناها الدرامي الحقيقي. لقد كان بيلاسكو، حواري المدرسة الطبيعية،

---

(١) **Sir Cedrie Hardwicke**

(٢) يجمل بالقارئ لكي يدرك الفرق بين المذهبين الواقعي والطبيعي أن يرجع إلى كتابنا: أشهر المذاهب المسرحية، وهو من منشورات وزارة الثقافة. (د. خ)

يعتقد أن الجمهور ربما ثار إذا رأى فوق خشبة المسرح صورة للحياة الواقعية منقولاً عنها نقلاً كاملاً أو نقل مسطرة كما يقولون. وكانت حجته على ذلك أن الانطباع الذي يحدثه الواقع الحقيقي يتم من خلال انتخابنا لحركات وتفصيلات تمثل أو تنوب عن مثيلاتها في هذا الواقع، وهذه بدورها تخلق في المتفرج انطباعاً بالحقيقة والواقع. وكان يسلم بأن فن المسرحية، بالاشتراك مع كل الفنون الأخرى، يقوم أولاً وأخيراً وعلى الدوام على ملكة فاخرة باهرة من التنخل. يختار بها صاحبها ما يشاء وينبذ ما يشاء.

إن التمثيلية ليست هي الحياة الواقعية.. ويجب ألا تغيب عن بالنا هذه الحقيقة مطلقاً. إنها الحياة الواقعية مصورة تصويراً انتخابياً متنخلاً وبقصد مخصوص.

وهذا فان دروتن يقول: "إن ذلك الإنسان الفج الجالس أعلى التياترو يعلم كل شيء عن الحياة الواقعية، وإن عليك أنت بوصفك كاتباً مسرحياً، أن تجعله ينسى هذه الحياة الواقعية".

إن تصوير الحياة تصويراً فوتوغرافياً يبدو على التحقيق شيئاً غير حقيقي ولا صادق في المجالات المسرحية، والكاتب المسرحي لا يستعيد الحياة، بل هو يحاول التعبير عن الواقع، خالقاً انطباعاً أو إيهاماً بأن ما يحدث مسرحياً يمكن حقيقة أن يظهر في الحياة الواقعية، وهدف الكاتب المسرحي الذي يكتب من المذهب الواقعي هو أن يخلق إيهاماً بالحياة الحقيقية يجبر به المتفرج إجباراً على المرور خلال تجربة من ذاته هو.. وأن يفكر ويتحدث ويتحرك مع الأشخاص الذين يراهم يفكرون ويتحدثون ويتحركون أمامه. إن الواقعية المسرحية أو واقعية منصة التمثيل هي الواقع في مثاليته العليا.. إنها تطبيق التنخل أو الانتقاء والتوليف على الحياة الحقيقية لكي تخلق إيهاماً بالواقع وبالحياة الحقيقية والمسرحية الواقعية يجب أن تعطينا انطباعاً بالواقع وليس نسخة منه، والمسرح لا يعرف مثل هذا الشيء الذي يسمونه الواقعية الموضوعية. والصدق الوحيد الذي يهم هو صدق الشخصيات لأنفسها والكاتب المسرحي يتخير وينتقي، ثم يعرض الصدق ويقدمه إلينا حتى يبدو شيئاً حقيقياً واقعياً تلك اللحظة في أعين الجمهور.

وإلمر رايس يؤكد: "أن العمل الفني.. بعد كل شيء.. ليس هو الواقع أو الحقيقة. إنه مجرد محاولة يقوم بها الفنان لتصوير الواقع أو الحقيقة باستعمال الرموز" ونجاح الكاتب المسرحي، الفنان، في رأي رايس ليس هو "بالضبط بلوغه تلك الدرجة التي يجعل عندها انتقاءه وتنظيمه

لرموزه ومعانيه مفهومة وواضحة لجالي لأولئك الذين يتصورون الواقع بمصطلحات مشابهة"[١].

سمات الحوار الواقعي

يجب أن يبدو الحوار الواقعي حواراً مطابقاً لما يجرى في الحياة، مشابهاً لما يقع بين الناس، ولكن ليس في صورة محادثة صائبة– بل حواراً رفيعاً وكلاماً منتقى، يكشف عن الشخصية ويجلو الموقف. وليس من العسير "استعادة" المحادثة والأفعال الحقيقية وفق ما تقع في الحياة بالضبط. على أنه من العسير الشديد العسر "إنشاء" محادثة طبيعية تماماً إذا كان لا بد أن تسهم كل عبارة في تطوير المسرحية، وإذا كان حتماً أيضاً أن يكشف كل عبارة، وكلمة بكلمة عن المعالم الجوهرية في الشخصية.

لقد كان أ. أ. ملن يدرك إدراكاً عميقاً ما للحوار الواقعي من أهمية، وكان يقول: "إن المحادثة الواقعية شيء غير مطابق ولا موافق للمعقول.. شيء كئيب شديد الكآبة.. رمز يلمح ولا يصرح.. يتعب الغريب المصغي إليه في تتبعه في فهم وحسن إدراك لمعانيه مدة ثلاثة أرباع من الساعة[٢]. ولزيادة وجهة نظره إيضاحاً راح يكتب مشهداً ينقله من الحياة العادية، وكما وجده فيها. لكي يرينا ما في المحادثة الواقعية كما تقع بين الناس من تصور ونقص يجعلها مما لا يليق أن يجري في المسرحية.. وإليك هذا المشهد برمته:

الزوج: حسنا.. ماذا ترين؟

الزوجة: لست أدرى (تفكر لحظة).

الزوج: بل عليك أن تتكلمي

الزوجة: أعرف هذا.. (وبعد سكتة طويلة) ها هي ذي جين.

(بشعل كولونيل جالس في الصف الثالث من الصالة عود ثقاب ليرى من تكون جين. إنها ليست في البروجرام؟ من يا ترى تكون جين هذه؟ إنه لا يدري مطلقاً.)

الزوج: هل تقصدين هذا العمل الخسيس الدنيء؟

الزوجة: أجل (يدق جرس التليفون) هذا آرثر على الأرجح.

---

(١) إلمر رايس: مقدمة مسرحيتين ط ١٩٣٥ ص ٦

(٢) A. A. Milne, By Way of Introduction, E. P. Dutton & Co. 1920. P. 108

(قسيس في الصف الخامس يشعل ثقاباً ليرى من يكون آرثر– إنه ليس في البروجرام هو أيضاً).

الزوج: اليوم يوم الاثنين.. بل الأرجح أن تكون آن..

الزوجة: ليس الآن.

الزوج: حسن.. أنت كيفما كان الأمر..

الزوجة: أوه.. حاضر.. (تخرج وتغيب عشر دقائق بينما زوجها يقرأ الجريدة)

الزوج: (وزوجته عائدة) آن؟

الزوجة: (بصوت مرتفع) بلغ تحياتي وحبي للولد العزيز.

الزوج: كلا يا حبيبتي.. ليس كالكتاكيت

الزوجة: طبعا ماذا تصنع يوم الجمعة؟

الزوج: (يشهق) لماذا؟ (يعطس) يا للعنة! إني ليس معي منديل (يقف ويقول عندما يصل إلى الباب) أوه.. على فكرة.. الأحسن أن أضرب تليفون لموريسون (يخرج. تكتب خطاباً ثم تأخذ الجريدة. يعود الزوج)

الزوجة: (وجهها في الجريدة) ميرتل خطبت.. تصور.

الزوج: أجل.. لقد كنت سوف أقول لك.. لقد رأيت جون في النادي (عجوزان يشعلان كبريتاً)

الزوجة: هذا أمر عسير (بعد سكتة طويلة) أوه.. حسن.. هيا بنا– (الخادمة تدخل)

الخادمة: أحد رجال البوليس تحت يا سيدي .. يريد لقاءك.

الزوج: أوه .. يا إلهي. (يخرج حيث يبقى خمس دقائق يظل الجمهور خلالها متر قباً وهو لا ينبس– المسرحية الآن متحركة. الزوج يعود)

الزوجة: لقد أطفأ بعض للغفلين الأنوار.. هلمي نَر.. فيم كنا نتحدث؟

يا للعنة.. لقد نسيت غليوني تحت (يخرج)

(وإذا خرج الجمهور هو أيضاً فلا لوم عليه..)

فهذه هي الطريقة التي نحيا بها حياتنا الحقيقية الواقعية. وليس يخفي أن السلوك الطبيعي. والحوار

الطبيعي.. يجب أن تحبك صياغته ويأخذ سمته قبل أن نقدمه إلى جمهور من للمتفرجين[١].

***

إن المسرحية التي تصور الحياة الحديثة يجب أن تكون مكتوبة بأبسط لغة وأن تكون موحية بتلك السخريات والشقشقات التي تجرى في كلام الناس، وأن تحتوي على بعض الأخطاء النحوية أحياناً إذا كانت الشخصية المصورة من الشخصيات التي يمكن أن تقع في هذه الأخطاء ويجب أن يبدو الحوار قريباً من الكلام العادي على ألا يصبح مطلقاً شديد الواقعية، حتى لا يقترب من الحوار الذي نجده في المثال الذي ضربه لنا أ. أ. ملن. ويقول روبرت شرود: "ينبغي أن يكون واضحاً أن المغالاة الشديدة في ألوان الإيهام والخداع والختل قد تقضى على المسرح وتفضي به إلى الهلاك.. المسرح الذي لا يكسبه الخلود إلا قدرته على خلق الإيهام بالواقع والحقيقة وتدعيم هذا الإيهام. [٢]"

إن الفرق بين "الواقعية" و"الواقع" هو أن الواقعية كما نعرفها في الكتابة المسرحية هي الإيهام بالواقع. والحوار الجيد ليس هو الحوار الذي يمكن أن يجرى في الحياة الواقعية، إنه يوهم فقط بأنه هو الحوار الذي يجرى في تلك الحياة.

الحوار الشعري في التمثيلية الحديثة

لقد كان الشعر منذ أقدم مراحل المسرح الأولى وثيق الصلة بالفن المسرحي. والحق أن هذه الصلة كانت من الوثاقة بحيث كانت البحوث والرسائل القديمة التي يتناول فيها أصحابها الكلام عن الكتابة للمسرح نظراً وفناً– يطلق عليها مع شيء بسيط من التغيير اسم: "فن الشعر".

ولعل نظرة الدراما الهومرية وتمثيليات عصر بيركلس تكشف لنا عن استخدام الكتاب المسرحيين للحوار الشعري استخداماً كبيراً وعلى نطاق واسع ومنذ أيام الكتاب المسرحيين اليونانيين، أمثال أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبدز وأرستوفانز إلى أيام الكتاب العظام اللاتين وفي مقدمتهم بلوتوس وتيرانس، ثم في عصر إليزابيث، هذا العصر الحافل بروائع المسرحيات العشرية، كان الكتاب يتخذون الشعر المسرحي وسيلة أساسية لكتابة مسرحياتهم.

---

(١) A. A. Milne, Autobiography. E.P. Dutton Co., 1989, pp 292- 293

(٢) John Mnson Brown, Upstage, w.w. Norton & Company 1980. P 18

على أن التمثيليات الحديثة المشتملة على حوار شعري لم تعد تلقى من النجاح الشعبي في القرن العشرين إلا قليلاً. فلماذا؟ هل الجمهور العام من رواد المسرح مصاب بشيء من بلادة الحس إزاء استعمال الشعر في المسرح؟ إن الأمر إذا كان كذلك كان ظاهرة تحدث لأول مرة في ألفين من السنين من تاريخ المسرح والتأليف المسرحي. لقد كانت جماهير المسارح في الأزمنة الخوالي، وهي الجماهير التي كانت تتكون من صنوف شتى وألوان متباينة من طبقات المجتمع.. من العلية وأهل الحسب والنسب ومن العاهرات وأهل الخنا.. كانت هذه الجماهير التي كان هذا شأنها تتلقى في حماسة والتذاذ مسرحيات الإغريق وشعراء عصر إليزابيث.

لقد كان ماكسويل أندرسون، كما كان جيته، يعتقد أن الشعر المسرحي هو أعظم الأعمال التي توصل إليها الإنسان. ولم يكن ماكسويل هو الشاعر الحديث الوحيد الذي استعمل الحوار الشعري في مسرحياته، فقد استعمله شعراء محدثون كثيرون منهم ت. س. إليوت وكرستوفر فراى اللذان قابل النقاد أعمالهما المسرحية بعظيم الإجلال والتقدير، إلا أن ماكسويل هو فقط من بين الشعراء المسرحيين جميعاً الذي كانت مسرحياته الشعرية تأتي بإيراد كبير نظراً لإقبال الجماهير الشعبية على مشاهدتها.

لغة الانفعالات

الشعر– بوصفه وسيلة من الوسائل التي تستعمل بها اللغات – يسوق مستعمليه سوقاً إلى التعبيرات العاطفية الانفعالية، ومن ثم فهو يسوق مستعمليه كذلك سوقاً شديداً أيضاً إلى الابتعاد عن التعبيرات والأشياء العادية المألوفة.

ولعلنا لا نحتاج إلى القول بأن الشاعر قد يلجأ في المسرحية الواحدة إلى استعمال الشعر والنثر، كما كان يفعل هذا شكسبير. وكان أندرسون يدرك أن النثر هو لغة الإخبار والتقرير.. لغة الإعلام.. أما الشعر فهو لغة العواطف والانفعالات. ومن الممكن أن يتسع النثر للتعبيرات العاطفية، ولكن الملاحظ أنه لا يرتفع إلى تلك الآفاق إلا على أيدي كتاب قلائل في مقدمتهم سينج وسين أو كاسي، وذلك باستبدال إيقاعات الكلام غير العادي ينطق بها أناس غير متعلمين بإيقاع النظم.

وقد كان أندرسون يدرك إدراكاً عميقاً ما لهذه المشكلة من خطر حتى ساقه هذا إلى بذل مجهود كبير لكي يصبح شاعراً، لأنه كان، كلما نظر حوله، يشعر أن النثر العادي في المسرحية

الحديثة إذا خضع للنغمة الانفعالية تلاشى وفقد المتكلم به القدرة على النطق به، وذلك كما يحدث تماماً في الحياة الواقعية. وقد برر أندرسون، بسبب ما لمسه من عجز الكتاب المسرحيين المعاصرين عن التعبير في مواقف ذراهم الانفعالية بالحوار الشعري، قيام هذا المذهب الذي كان يسميه "الطريقة الدينية" للكتاب المسرحيين الذين يكتبون تمثيليات واقعية، "وهي الطريقة التي يصل فيها هؤلاء الكتاب إلى ذرى مسرحياتهم عن طريق إيماءة فصيحة أو لحظة من الصمت لها معناها[١]".

وإذا كان النثر كما كان يعتقد أندرسون هو لغة الإعلام والإخبار، والشعر هو لغة الانفعالات والعواطف، كان لا بد أن يكون ثمة بالضرورة نقطة للوثب يكون من الطبيعي فيها للشخصية التي تجتاز هنا توتراً عاطفياً أن تتكلم بأبيات من الحوار الشعري دون أن يبدو هذا منها تكلفاً أو أمراً غير طبيعي.

وقد جاء في تقرير كتبه كلايتون هاملتون أنه سأل أندرسون عقب ليلة الافتتاح الناجحة لمسرحيته: "ماري ملكة سكوتلندا" عن السبب الذي جعله يبدأ مسرحيته بالنثر ثم ينهيها بالشعر. وقد كان جواب أندرسون جواباً بسيطاً، حيث قال: "يبدو أنه من الأقرب للطبيعة أن يكتب الحوار بالنثر إلى أن تبلغ المسرحية مستوى معيناً من الانفعال، لكنني أجد من المحال– بعد أن أكون قد بلغت هذا المستوى– أن أكبح جماح قلمي عن الكتابة بالشعر، لأن الشعر وسيلة أقرب إلى الطبيعة من النثر للتعبير عن الانفعالات العليا.. أضف إلى ذلك أنني لا أستطيع أن أجد سبباً، مذ كانت أعظم المسرحيات في التاريخ كله قد كتبت بالشعر، للإقلاع عن هذا التقليد، حتى إذا بدا أنه تقليد لم يعد مألوفاً في وقتنا الحاضر[٢]".

وهناك من الكتاب المسرحيين من يؤمنون بأن "الشعر هو متنفس الجمال". ومهما يكن من ذاك، فيجب ألا يكون الشعر الذي نستخدمه في الكتابة المسرحية هو الشعر الأدبي، هذا إذا كان الكاتب المسرحي يأمل أن يقبل جمهور حاشد على شهود مسرحيته.. بل يجب أن يكون هذا الشعر من النوع الذي يصدر عن المشاعر الإنسانية. والأمر في هذا كما يقول صمويل شيمان، ذلك الذي طالما اشتاق إلى كتابة حوار مسرحياته بأسلوب شعري منظوم، لكنه لم ينجح

---

(١) Maxwell Anderson, "Poetry in the Theatre", Off Broadway William Stoane Associates, 1947, p 48

(٢) Clayton Hamilton, "So You're Writing a Play" Little, Brown & Company, 1935, P. 227

قط: "أن من العبث أن نعزف موسيقى بيتهوفن على أورغن كنائسي في المسرح، حتى إذا كان العازف لاعب أورغن عبقرياً، متى كان أورغن اليد يوحي إلينا بجاذبية شعرية أفسح مدى مما ينبغي".

المأساة الشعرية في إطار حديث

إن من أسباب قلة استعمال الشعر في المسرحية الحديثة هذا السبب الذي اكتشفه أندرسون الذي أدرك بالرجوع إلى مذخور العالم من المؤلفات المسرحية أن المأساة الشعرية لم تكتب بنجاح قط عن البيئة التي ظهرت فيها أو عن الزمان الذي ظهرت فيه.

وفي ذلك يقول أندرسون: "إننا لا نجد مطلقاً مأساة واحدة كتبها أيسخيلوس أو سوفوكلس أو يوريبيدز أو شكسبير أو كورنيي أوراسين لا تتميز بأنها تدور حول موضوع من موضوعات الماضي أو موضوع سحيق في القدم. وقد كتب أندرسون، وفي باله هذه الالتفاتة، مسرحيته "إليزابيث الملكة" كما كتب سلسلة متتابعة من التمثيليات التاريخية بالشعر كان بعضها ينجح نجاحاً كبيراً. والمصطلح الذي له معناه والذي يستعمله أندرسون هنا، هو "المأساة الشعرية" وذلك لأن ملاهي الأهاجي الشعرية التي تدور حول موضوعات معاصرة في إطارات حديثة كانت من الملاهي الشعرية التي تنجح نجاحاً كبيراً منذ أن راح أرستوفانز يهاجم في ملاهية النظام اليوناني القائم في شعر هجائي لاذع.

ولم يكن أندرسون على استعداد لأن يتقبل التقليد الذي جرى عليه هؤلاء الأساتذة العظام، ومن ثمة بدأ فترة من التجريب حاول فيها معالجة الموضوعات الحديثة ووضعها في إطار حديث، وقد كانت مسرحيته **Winterset** التي نال بها جائزة جماعة النقاد المسرحيين بمدينة نيويورك عن سنة **٣٥– ١٩٣٦** أولى محاولاته في سبيل إرساء الأساس لتقليد جديد. وأندرسون يقول عن هذه المحاولة: "إن معظم "ونترست" مكتوب بالشعر، وهي تعالج موضوعاً مفجعاً من الموضوعات الحديثة. وهو موضوع يجعل من مسرحيتي هذه أكثر من تجربة عما كنت أستطيع أن أطمع في ذلك، لأن الكتاب الكبار القدامى أنفسهم لم يحاولوا قط أن يكتبوا بالشعر المفجع في موضوعات يتخذون مادتها مما يدور في زمنهم من أحداث، لأن من يصنع ذلك إنما يحاول وضع الأسس لتقليد جديد. تقليد ربما تبين أنه من الأشياء التي يستحيل على الناس أن يتقبلوه، لكنه تقليد ساقتني إليه الناحية التاريخية البهجة من الواجب علينا– وبالأحرى مما ينبغي لنا– أن نلم به عن العصر والأزياء وأحوال الناس وأساليب حياتهم.. تلك الأشياء التي تميز بين ما يكتبه

الكاتب الذي يتخير موضوعات تاريخية وبين ما يكتبه عن الأمور المعاصرة. وسواء أكانت قد وفقت إلى حل تلك المشكلة في "ونترست" أم لم أوفق، فليس لهذا على الأرجح إلا قدر قليل من الأهمية، ولكن المشكلة التي يجب حلها هي ما إذا كان لا بد لنا من مسرح عظيم في أمريكا[1]؟

والسبب الذي من أجله يتباكى نقاد كثيرون مما في المسرح الأمريكي من نقص في المسرحية الشعرية هو أنهم لا يستطيعون أن يعثروا إلا بعدد قليل من المسرحيات النثرية التي كتب لها البقاء، بعد الزمن الذي ظهرت فيه. ويذهب فان دروتن في تبرير مسرحياته النثرية بوصفها إذعانا لطلب الجمهور ونزولاً عند رغبته إلى أن "معظم القراء يفضلون الصحيفة اليومية السيارة على الكتاب الأدبي الرفيع، وأن معظم رواد المسارح إنما يزورون المسرح دون أن يراودهم الأمل في رؤية آية رفيعة من آيات الفن" على أن هناك كثيرين ممن يعيبون على عدد كبير من المسرحيات المنثورة الحديثة إغراقها الشديد في الواقعية، يعتقدون أن القيمة الحقيقية للحوار المنظوم هي أنه يخلص المسرحية من الحقيقة الجادة والواقع الرزين الواعي. وكثير من الكتاب الذين لا يستخدمون الشعر في مسرحياتهم بطريقة منتظمة إنما يفعلون هذا لعدم قدرتهم عليه وقلة تمرسهم به. إن للشعر مكانته في الكتابة المسرحية الحديثة ما دام هو الذروة التي ترتفع إليها الشخصية المسرحية في معاناتها لأزمة عاطفية أو شدة انفعالية.

الحوار الفكه

تتوقف قيمة الملهاة الأصيلة الفاخرة عادة على براعة الكاتب في تصوير شخصياتها. والفكاهة والدفء المنبعثان عن الشخصية الأصيلة الفاخرة أو المستمدان منها هما سمة من سمات رسم الشخصيات الكوميدية رسماً ناجحاً.

وبعض الكتاب المسرحيين يدركون ما تتطلبه كتابة الملهاة والمهزلة من الكاتب المسرحي من البراعة والمشقة وبذل الجهد.. ومن ثم كانت كتابة هذين اللونين من الألوان المسرحية أشد صعوبة من كتابة المسرحية الجدية، ولما كانت الفكاهة الناشئة عن الحوار في الملهاة تكمن في كثير من الأحيان في حذق الجمل والعبارات اللوذعية التي يصاغ بها الكلام، كان واجب الجمهور بالضرورة أن يكون على قدر كبير من قوة التمييز وحصافة الرأي، وذلك لما تتضمنه الملهاة وتستلزمه من أكبر درجات الذكاء واللقانة وقوة الفهم. ويعلق أفري هويوود على هذا فيقول:

---

(1) **Anderson. Op., cit., p. 54**

"إن الملهاة لا تستلزم بالطبع أن يكون المتفرج في عقلية سبنسر، أو قوة فهم ديكارت، لكي يستجيب لفكاهة بهلوان أو مهرج وهو "يتشقلب" من فوق كرسي.. لكن الذي تستلزمه هو قدر من اللقانة والذكاء يجعل المتفرج يسيغ ما في قولة فكهة، أو موقف مضحك، من عناصر البراعة واللوذعية[١]"

بل من الممكن أن الكاتب المسرحي حينما يكتب ملهاة أن يكون ولا بد أكثر نشاطاً وخفة أو أشد رشاقة منه إذا كان يكتب مسرحية جدية وقليل من الناس من يبدو أنهم يفهمون ما تتطلبه كتابة حوار لملهاة أو لمهزلة من كد ذهني يستنزف قوى الكاتب الابتكارية الخلاقة.

إن فن الكتابة المسرحية الذي يقصد به إثارة الضحك عمل شاق يتطلب الكثير من الإتقان والإحكام، ولا بد أن يكون القائم به على قدر عظيم من حاسة الضحك والإحساس المرهف بمصادر الفكاهة. والكاتب لا يستطيع هنا أن يعتمد على براعة الممثلين في إعطاء الجمل أو تلك العبارات الخاصة التي هي مثار الفكاهة عند الجماهير، وذلك لأن الكاتب إذا كان ذا نصيب عظيم من حاسة الضحك فقد يكون محروماً من حاسة الفكاهة. ومن ثم كان فن الكتابة المسرحية بقصد إثارة الضحك فناً متقناً معقداً يبلغ من إحكامه وتعقيده أن يكون علماً له خصائصه ومقوماته. ثم يجب ألا تنسى أن الكاتب لا يكون قد قام بالمهمة المطلوبة منه إذا كان الجمهور لا يضحك إلا من الممثلين ولا يضحك من التمثيلية. إن س. ن بهرمان يذهب إلى أن الكاتب المسرحي يجب أن يعالج جميع الألوان المسرحية بروح من الفكاهة، كما يذهب أيضاً إلى أن فقرة في حوار فكه ربما كانت أكثر فاعلية في الكشف عما يريده المؤلف وأنفذ إلى غرضه المقصود من أي شرح درامي أو تفسير مسرحي. وبهرمان يقول في هذا: "إن مقدرة الأمة على الضحك على عيوبها وعللها ونواحي النقص فيها هي العلامة الصادقة الحقيقية على أنها أمة متمدينة، كما أنها الدليل القاطع على تمدين الفرد نفسه".

إن من العسير أشد العسر ضرب الأمثلة على الحوار الفكه من الملاهي الناجحة، إلا أن هذا شيء طيب مع ذاك، لأنه دليل على استحالة الفصل بين جزء من السياق وبين المجموع الكلي للملهاة، ثم احتفاظه بعد ذاك بما يوحي بالفكاهة. ومذ كانت الفكاهة الأصيلة الحقيقية

---

(١) A very Hopwood, "Why I don't write More Serious Plays, Theatre Magazine, April, 1927, p. 10

تنبع من استجابة الشخصية المسرحية لأحد المواقف ومن التفاعل المتبادل بينهما، وعن إظهار التطور التام لهذه الشخصية سبقا على أقوالها، كان فصلنا لفقرات من الحوار مما يذهب بما فيها من أية فكاهة حقيقية.

إن عنصر المفاجأة غير المنتظرة هو غالباً الذي يجعل الفقرة من فقرات الحوار شيئاً فكهاً مثيراً للضحك، على أن هذا يمكن أن يتضح في أحسن صورة بوضع الفقرة في النص. ففي المشهد الافتتاحي من مسرحية ف. هيو هربرت **F. Hugh Herbert** المسماة "القمر الأزرق" تقابل باتي أونيل ودون جريشام في برج المراقبة في مبنى الإمبراطورية – إنهما غريبان.. وفي الحديث الذي يجرى بينهما يحاول دون أن يستدرج باتي إلى الذهاب معه لتناول الغداء:

باتي: إني أحب المكرونة "الاسباجتي".. فهل تحبها؟

دون: بصراحة.. إني أحب شرائح اللحم ألبقري الجيدة.

باتي: (مترددة.. متهربة من الإجابة) إن الوقت لا يزال مبكراً.. أنا لست جوعانة

دون: لا بأس.. نذهب إلى غرفتي أولاً لنتناول شراباً.. فما رأيك؟

باتي: (تتفرس فيه لحظة طويلة) هل تحاول التغرير بي وإغوائي؟

إن ملاحظة باتي الأخيرة تتسم طبعاً بسمة المفاجأة غير المنتظرة، إلا أنها تتمشى تماماً وشخصيتها، لأن الصراحة والكلالة– أو برود الطبع– خلصتان من أبرز خصا لها المميزة لهذه الشخصية.. ومثال لذلك أن استجابة دون لتساؤل باتي هي استجابة مسلية لطيفة، وذلك حين يقول لها: "لست أدرى.. الراجح أن يحدث ذلك.. لماذا؟" ورداً على ذلك تجيبه بأتي بطريقة عملية وعادية: "إن الفتاة تحب أن تعلم".

باتي: (ببرود) اسمع.. هذا أمر في منتهى البساطة. فهلم نواجهه. إن الذهاب إلى مسكن رجل يكاد ينتهي دائماً بطريقة من طريقتين: فإما أن تكون الفتاة راغبة في فقد فضيلتها، وإما أنها تحارب في سبيل الإبقاء عليها.. وأنا لا أرغب في فقد فضيلتي.. ثم .. إني أعتقد أن من السوقية والابتذال أن أحارب في سبيلها.. ومن ثم فإن من عادتي دائماً أن أكشف عن أوراقي مقدماً.. فهل لا ترى أن ذلك شيء معقول؟

فكون أن مصدر الملهاة هنا إنما هو شخصية باتي والحوار الذي تشترك هي فيه، هو ما يتجلى تماماً حينما تستجيب الفتاة للموقف الذي يواجهها. وهناك من الفقرات الفكهة ما

يستعمل عن قصد غالباً لإراحة أعصاب الجمهور والتفريج عنهم في مواقف التوتر المتزايد من المسرحية. ومن هذا القبيل مشهد حفار القبور الذي أدخله شكسبير في مأساة هاملت بوصفه إجراء من إجراءات التفريج والترويح الفكه. وينسج الكتاب المحدثون على هذا المنوال فيتيحون الفرصة للمتفرجين لاستعادة أنفاسهم قبل أن يستدرجوهم إلى ما قد يزيد في شدة توتره عما شهدوه من قبل. إن جمهور المتفرجين يستطيع أن يحتمل الكثير من الترقب والتوتر والإجهاد العاطفي، ومن ثمة يكون في حاجة إلى الترويح والتفريج، فإذا لم يتح له الكاتب الفرصة لذلك أتاحها هو لنفسه، وهذا هو ما يحدث عندما نسمع ضحكة عصبية في مكانها الخطأ أو في لحظة غير مناسبة وليست محلاً للضحك. إن المتفرج يحتاج دائماً إلى ما ينفس عنه ويخفف من حزنه، والكاتب إذا لم يتح له هذا المتنفس جعله يضحك عند أول فعلة عادية، أو كلمة طارئة يجرى بها لسان أحد الممثلين، والضحك الهستيري أو العصبي في أثناء المشاهد الجدية فمين بأن يقضي على حفلة تمثيلية بأكملها. والكاتب المسرحي الحكيم هو الذي يمسك بزمام جمهوره خطوة خطوة وهو يرقى بهم فوق سلم الانفعال، فهو يتيح لهم الفرصة للراحة واستعادة الأنفاس قبل أن يصل بهم إلى القمة.

ومن السهل اليسير أن نضرب الأمثلة على ما يمكن أن نعزله من فقرات الحوار الفكه المروح للنفس حينما تكون هذه الفقرات مستقلة بذاتها ومقصوداً بها وجه الترفيه والتفريج من جدية المشهد. فمن هذا القبيل ما نجده في المشهد الختامي من مسرحية: "الملك وأنا[1]" حينما نرى الملك وهو يحتضر. لقد غيرت أنا المدرسة الإنجليزية هذه اللحظة فقط من رأيها فيما كانت تعتزمه من العودة إلى إنجلترا:

أنا: لويس.. انزل من فضلك واسأل الكابتن أورتون أن يعيد جميع صناديقنا من السفينة.. ولتعد كل شيء إلى منزلنا.

(يجرى لويس في لهفة. يصيح الأطفال فرحين مبتهجين)

الملك: صمتاً!

(نتيجة لنبرة الغضب في صوته يخر الأطفال والزوجات والليدي ثيانج جميعاً راكعين على الأرض).

---

(1) **The King & I**

ليس ثمة داع لتلك الجلبة بسبب قيام المدرسة بواجبها الذي أدفع لها من أجله راتبها الشهري الباهظ البالغ قدره عشرين.. وخمسة جنيهات! ذلك بالإضافة إلى أن هذا سلوك فيه من الفوضى ما لا يليق بغرفة ملك يحتضر!

ويتبع هذا المشهد مشهد آخر بين الملك وبين ابنه الذي وضع في موقف يضطر فيه إلى سرد ما سوف يفعله حينما يصبح ملكاً.. ويقوم الابن– الولد– بهذه المهمة في صعوبة وعسر، حتى إذا فرغ من حديثه مال رأس الملك فوق الوسادة.. ولفظ آخر أنفاسه. لقد مات الملك الذي سحر آنا والجمهور أيضاً لمدة ساعة ونصف الساعة موتة الرجل الذي له شخصيته.

استعمال الأمثال والنوادر والدعابات

إن استعمال الأمثال والنوادر والدعابات في ثنايا الحوار عمل له خطورته المتناهية، لأنها قد تضعف الفكاهة في المسرحية، وتوهى من قوة خطتها وتماسك حبكتها. وثمة من يميلون إلى استعمال هذه الأمور لمجرد ما فيها من قيم مضحكة، وهم يستعملونها مفصولة تماماً عن شخصيات المسرحية وعن مواقفها. ولكونها تستعمل مفصولة هكذا فإنها لا يمكن أن تسهم بحال في السير قدماً بحركة الفعل في المسرحية.

إن جزءاً كبيراً من فن كتابة الحوار الفكه الأصيل يكمن في قدرة الكاتب المسرحي على البعد عن استعمال أي دعابة أو مثل أو نادرة مفصولة عن الشخصية. ورد الفعل الحديث ضد استعمال الأمثال والحكم ما هو إلا تمرد من الجمهور ضد تقليد قديم ورثه الناس عن القرن التاسع عشر، حينما كانت الملاهي إذ ذاك لا بد لها من أن تزخر بالحكم اللطيفة والأقوال المأثورة– لشدة ما كانت الجماهير تنتظرها وتتطلع إليها.. وقد كان أوسكار وايلد كاتب المسرح الأثير المفضل لأنه كان يقرب إلى إفهام الجمهور مسائل الحياة العامة ولطائفها الشائعة اللاذعة. وكانت الحكمة أو النادرة أو المثل السائر من الذيوع في ذلك الوقت ما كان يجعل كتاب المسرحيات ربما حملوا المذكرات في جيوبهم ليقيدوا فيها النوادر والأمثال النوابغ كلما تلقفتها آذانهم من ألسنة قائليها ليدونوها بعد ذلك في مسرحياتهم، لأنها كانت تحفز الجمهور إلى الضحك.. الجمهور الذي كان في ذلك الزمن كلما سمع إحدى الشخصيات المسرحية تقول عبارة من قبيل: "جميع الرجال" أو "أية امرأة" أو "إن تقاليد المجتمع وسننه هي كيت..." أدنته تلك العبارة من فورها إلى حافة الضحك العاصف والطرب الشديد. على أن جمهور المتفرجين في

أيامنا هذه لم يعد هذا الجمهور المستعد للضحك على النادرة أو المزحة المصطنعة أو المثل اللاذع الغليظ الجارح الذي لا علاقة له بشخصيات المسرحية ولا تربطه رابطة بفلسفتها.

لقد خص نول كوارد مسرحيته: "حمى الدريس **Hay Fever**" بالذكر بوصفها نقطة التحول النهائية من مرحلة التجريب والفجاجة إلى مرحلة النضج والاستواء في فن كتابة الملهاة وهو يتحدث عن تاريخ تطوره في مضمار التأليف المسرحي. وكان كوارد قبل هذه المسرحية بالذات قد أكد عملياً أن القيمة الفكاهية للجمل الحقيقية الواقعية أعظم أثراً من القيم الفكاهية التي مصدرها الشخصية أو الموقف. وقد تنبه كوارد في شيء من الاشمئزاز إلى التبدل الذي طرأ على اتجاهه في كتابة الملهاة، لأنه كتب يقول: "لقد كنت أتوقع أنني حينما أمضي في قراءة "حمى الدريس" تلك المرة الأولى أن ينتابني شعور باطن بالتحسر على افتقارها إلى الأمثلة اللاذعة والتدرنات القارصة الغليظة".

لقد مضى هذا الزمان الذي كان فيه للأمثلة وقوارص الكلم والحكمة المصطنعة صولة ودولة، وقد أصبح من النادر أن تجد في الملاهي هذه الفقرات المضحكة التي ينبعث الضحك من ذاتها هي وليس من موضوع الملهاة، لأن الفكاهة إنما تأتي بصورة طبيعية من داخل الشخصيات المسرحية ومن الروابط بينها وبين مواقف المسرحية. والكاتب المسرحي المبتدئ يفترض في كثير من الأحيان أن كل فقرة في الملهاة إذا كانت رداً على سؤال يلزم أن تكون رداً لاذعاً ينضح سخرية وهجراً، وما عليه – لكي يتبين خطأه – إلا أن يجيل بصره في أية ملهاة حديثة وأن ينتزع منها ما يستطيع انتزاعه من فقراتها وعباراتها وينظر إن كانت هذه الفقرات والعبارات يبقى لها شيء من الفكاهة أو القدرة على الإضحاك. وأولى به أن يأخذ مشاهد برمتها ما دامت الشخصيات والمواقف تكون مهيأة في هذه الحالة لكي تجعل الفقرات والجمل شيئاً فكهاً وباعثاً على الضحك.

ويستطيع الكاتب المسرحي من جهة أخرى أن يستعمل الأمثال والنوادر القارصة والمزاحات اللاذعة في المسرحية الحديثة إذا كان قد عنى عناية كبيرة باستخدام هذه الأشياء استخداماً يجعلها جزءاً مكملاً لسلوك الشخصية الطبيعي. ولكي نضع الأمثال والتندرات على لسان الشخصية يجب أن نقر في أذهان النظارة منذ أول المسرحية بطريقة واضحة لإخفاء فيها أن أمثال هذه السورات ما هي إلا الطريقة العادية التي تستعملها الشخصية للتعبير عما تريد أن تقول.

مشكلات الحوار

ذكرنا الكثير من مشكلات الحوار فيما سقناه من قبل في فصول هذا الباب. ونحن لم نقدم هذه المشكلات لكي تكون أمثلة لما سوف يواجهه الكاتب منها، ولكن لمجرد كونها مواقف وحالات مربكة واجهت كتاب المسرح الناجحين في الماضي.. وفيما يلي بعض المشكلات التي هي من هذا القبيل:

واجهت إحدى مشكلات الحوار المسلية الكاتب المسرحي ج. م. بارى بمناسبة العرض الأول لتمثيليته: بيتر بان **Peter Pan** فلقد حاصر الآباء الساخطون بارى في اليوم التالي لحفلة الافتتاح. والظاهر أن عدداً كبيراً من الأطفال الذين كانوا من بين المتفرجين قد عادوا إلى منازلهم ليحاولوا الطيران من أسرتهم كما كان الأطفال يفعلون في المسرحية. وبكل أسف كانت نتيجة مجهوداتهم للتمويه بالخوف من الطيران الذي كان يتم فوق منصة التمثيل بطريقة واقعية حقيقية بمساعدة أسلاك العرائس أن لحقت بهم إصابات كثيرة خطيرة كان لا بد لعلاجها من إجراء عمليات جراحية. ولما تنبه بارى إلى ما أحدثته مسرحيته من هذا الضرر غير المقصود وافق من فوره على كتابة بضعة أسطر إضافية ليقنع فيها الأطفال بعدم محاولة الطيران: "لا بد أن أضيف شيئاً إلى نص المسرحية أبين فيه أنه يستحيل على أحد أن يطير حتى يكون التراب السحري قد انتثر فوقه" والظاهر أن ما أدخله بارى على نص المسرحية حول هذا المعنى قد أدى الغرض المقصود منه فلم يصل أي خبر بوقوع أي حوادث من قبيل ما وقع في أثناء عرض المسرحية في لندن. لقد تكلم مرة برنارد شو عن مشكلة معالجة الكاتب للحوار في مسرحية "بنات بابل" التي تجرى حوادثها في الزمن الذي كانت تتنزل فيه التوراة فهاجم مؤلفها "ويلسون بارت **W. Barrett**" للتناقض الذي وقع فيه حينما خلط في حواره بين اللغة الحديثة والبسيطة، وبين اللغة الدارجة التي كان الإنجليز القدامى يستعملونها في زمان مضى وانقضى حينما كانوا يستعملون ضمائر المخاطب المفرد المبتذلة المهجورة من أمثال **"thee"** و **"thou"** وما كان المؤلف "يتبل" به تلك اللغة الحوشية من الأفعال والضمائر المبرقشة من أمثال **"hath"**و **"Whither"** ويقول شو إنه لم يكن ليعترض على حوار المسرحية لو أن مؤلفها جعل هذا الحوار كله باللغة الدارجة الحديثة.. حتى لو بلغ من أمر استعماله لها أن يبدو بائع الأصنام البابلي وكأنه ينادي على أصنامه كما ينادى بائع الخضر على الفجل والجزر (!!)

لقد لمس شو ميل بعض الكتاب إلى الاقتباس من لغة عصر إليزابيث، ملاحظاً أن هذا العصر هو الذي ترجمت فيه التوراة أشهر ترجماتها والكثير من الاعتراضات الحالية على النسخة المراجعة من ترجمة الكتاب المقدس أساسه البعد عن اللغة التي تفترض أجيال كثيرة أنها لغة مختصة بالتوراة موثوق بها. وترجمة الملك جيمس للتوراة كانت نقلاً حديثاً إلى أحسن لهجة من لهجات زمانها. فما هو هذا الشيء الشديد الغرابة وغير العادي في ترجمة تنقل لنا التوراة إلى اللغة الدارجة المستعملة في عصرنا هذا، على أننا يجب أن نسلم بأن الاعتراض موجود لا يزال، وأن كثيراً من الكتاب الذين يحاولون إضفاء مسحة من أسلوب التوراة على مسرحياتهم الدينية يلجئون إلى استعمال لهجة المفرد المخاطب المبتذلة المهجورة. إن شو يدحض فاعلية مثل هذه اللغة، وهو يلفت بخاصة إلى أمثال تلك الجمل والعبارات في مسرحية بارت سابقة الذكر، والتي كان من الأيسر على الجمهور الإنجليزي الحديث أن يفهمها لو أنها كتبت بلغة إنجليزية حديثة ما دام أنها تؤدي المعنى ولا تفقد منه شيئاً.

ومشاهد التليفون من المشاهد المألوفة الشائعة التي يواجهها الممثلون لأنها تتيح لهم الفرصة للتمثيل الفردي. والكثير من الجوائز الأكاديمية التي يظفر بها الممثلون الذين يقومون بتمثيل هذه المشاهد لم تنقص مثقال ذرة من شعبيتهم ومحبتهم في قلوب الجماهير. و"إدموند أويرين **E.O' Brien**" آخر من نال جائزة الأوسكار التشجيعية، أتيحت له أكبر الفرص التي قام فيها بتمثيل مشهد تليفوني في مسرحية الكونتيسة حافية القدمين. ويجب على الكتاب أن يعنوا عناية شديدة بكتابة أمثال هذه المشاهد، لأنها إذا أجيدت كتابتها وأجيد تنفيذها أيضاً لاستطاع الممثل أن: خير موجة من استحسان الجمهور وسروره.

والجمهور عندما يستثار إلى التعبير عن التذاذه قطعة فائقة من تمثيل أحد الممثلين إنما يكون انتباهه في هذه الحالة مركزاً على الممثل القائم بتمثيل هذه الشخصية أكثر مما يكون هذا التركيز على الشخصية المعنية نفسها– أو على السياق الذي يربطه بالمسرحية.

ويتناول تشاننج يوللوك بالبحث في الترجمة التي كتبها لنفسه مشكلة نشبت في مسرحية كان يكتبها وكان يعالج فيها قصصاً أربعاً، وكان يحاول جهده أن يجعل كلا من هذه القصص مختلفة اختلافاً كافياً وإن يكن اختلافا سطحياً عن القصص الثلاث الأخرى، إلا أنه وجد طريقة مع ذاك ليشعر بها الجمهور بأن القصص الأربع على اختلافها ليست إلا شيئاً واحداً. وقد احتال

لذلك بوسائل ثلاث: أولاها استعمال شيء ما، أو خاصة ما، يمكن تعيينها ومعرفتها بسهولة في كل حكاية وثانيتها استعمال مؤثر صوتي يمكن استخدامه في كل قصة، أما الوسيلة الثالثة فاستعمال الحوار بوصفه **"Leitmotif"** أو "مذكراً" يذكر المتفرج بشيء مقصود. ويقول بوللوك عن هذه الوسيلة الثالثة: "وهذه الوسيلة الثالثة هي أبرع الوسائل الثلاث وأشدها إحكاماً.

لقد كانت اقتباساً عن مذكرات فاجنر.. ولعلك تتذكر أن سيف سيجريد عندما وضع بجانب جثمانه في أوبرا: "غسق الآلهة أو الـ **Gotterdmmerung**" لاحظ أنه لعدة أقدار قليلة تكون الموسيقى مماثلة للموسيقى المصاحبة لعملية انتزاع أبيه للسيف من الشجرة في الفصل الأول من أوبرا "الفالكورة **Die Walkure**" أو الجنية المحاربة. وهكذا نتذكر أن هذا هو السيف نفسه، كما يمر بذاكرتنا تاريخه. أما في مسرحيتي فقد قمت بعملية التذكير هذه عن طريق الحوار مستخدماً للغرض نفسه عدداً قليلاً من العبارات المماثلة في كل تكرار لما كان أساساً النتيجة المعادلة(١)".

إن الحوار بالقياس إلى الكاتب المسرحي هو بمنزلة الأدهنة للمصور والصلصال للمثال. إذ يرى كل من هؤلاء بعين بصيرته في كل من هذه المواد الشيء الذي سوف يخلقه. فالمصور يقوم بعمل مسودة بالفحم لخطته" والمثال يشكل مسنماته، في حين يبنى الكاتب المسرحي عقدته.. وبعد هذا يستخدم المصور أدهنته ليصل بين أجزاء فكرته الكلية، والمثال يشكل صلصاله على المسنمات ليصل إلى التأثير المطلوب.. أما الكاتب المسرحي فيستعين بالحوار لينفخ الحياة في تمثيليته.

---

(١) **Channing Pollock, Harvest of My Years The Bobbs Merrill Company, 1946 PP. 239- 240**

الفصل الحادي عشر

صعوبات الحوار

إن المؤلف الموسيقى يعبر عن خلجات نفسه بسلسلة من الأصوات يصورها بطائفة من الرموز أو الأنغام التي يرسمها على ورق أبيض بوساطة "الأقدار **bars**" "والراحات **rests**" وكذلك "بالأدلة والعلامات **signs**". إن المؤلف الموسيقي يعمل بالأنغام. أما الكاتب المسرحي فيعمل برموز صوتية أخرى.. بالكلمات. والفارق الأساسي بين الموسيقى والمسرحية هو أن الرموز التي يستخدمها المؤلف الموسيقى هي عادة تلك التي ترمز إلى الصوت الآلي وحده، أما الرموز التي يستخدمها الكاتب المسرحي فتمثل أفكاراً وأصواتاً في الوقت نفسه.

ولكي تكون كاتباً مسرحياً لا بد لك من التمكن في اللغة والبصر باختيار الكلمات وحسن تنسيقها ودرايتك بمعانيها ومقدار تأثيرها في الجمهور.. إن الكلمات – فضلاً عن كل ما ذكر– هي الأدوات الوحيدة المتاحة للكاتب لكي يعمل بها.

نواحي النقص الفني في اللغة

من المشكلات الكبرى التي تواجه الكاتب المسرحي مشكلة عجز اللغة المكتوبة عن نقل المعنى الحقيقي. وخذ مثلاً جملة: "هو رآني" التي تتكون من ثلاث كلمات: ضميرين وفعل.. أي سبعة أحرف اشتركت كلها في نقل معنى معين.. ولكن ماذا عسى أن يكون هذا المعنى؟

إنك إذا أخذت كلا من هذه الكلمات على حدة رأيت كلاً منها تحمل معنى مختلفاً عن المعنى الذي كانت تفعله وهي مؤتلفة. فجملة: "هو رآني" قد تكون تعرفاً إيجابياً باتاً للرجل الذي قام بالرؤية. و"هو رآني" تؤكد حقيقة أنه قد رني، وأن من الخير ألا يتكرر ذلك. و"هو رآني" تؤكد الشخص الذي وقعت عليه الرؤية. ونحن إذا شددنا الركز على كل من هذه الكلمات على حدة ونحن ننطق تلك الجملة لحصلنا على معنى جديد. فإذا جعلنا الركز على الضمير: "هو" لكان مرادنا نفى الشك في أن الشخص الذي قام بالرؤية هو الشخص نفسه المقصود. وإذا جعلنا الركز على الفعل "رأى" لكان المراد تأكيد أن الرؤية قد وقعت حقاً، مع التسليم بحضور الرائي

والمرئي.. أما إذا جعلنا الركز على الضمير الأخير في الجملة.. أي المفعول، أو ياء المتكلم، لكان مرادنا نفى الشك في نفس السامع من أن يكون شخص آخر هو الذي وقعت عليه الرؤية.

والجملة: هو رآني، ليست بالطبع إلا مثالاً مصغراً جداً لمشكلة أكبر وأضخم مما تتصوره لنا تلك الجملة. وإلا فكيف يستطيع الكاتب أن يطمئن إلى المعنى الذي ينتقل إلى إفهام الجماهير حينما يضع أفكاره في تلك الكلمات أو الرموز التي يستعملها الناس في كلامهم؟ لقد كان برنارد شو يصر دائماً على حضور جميع تدريبات مسرحياته حتى يستطيع أن يفسر للممثلين ما لا تستطيع اللغة أن تنقله إليهم من المعاني التي يقصدها هو. وهو يقول في هذا: "لقد كنت بالطبع أضطر اضطراراً إلى حذف كثير من الأشياء التي لم يكن الأداء المسرحي مستطيعاً أن ينقلها إلى إفهام الجمهور بحالتها التي كتبت بها في النسخة المطبوعة.. لا لشيء إلا لأن فن الحروف وإن يكن قد تطور تطوراً عظيماً من الناحية النحوية لا يزال في مهده بوصفه رقماً فنياً للكلام: ومثال ذلك ما نراه من وجود خمسين طريقة لقولنا: نعم.. أو قولنا.. أجل. ووجود خمسمائة طريقة لقولنا: لا.. أو قولنا: كلا في حين لا نجد إلا طريقة واحدة لكتابة كل من هاتين الكلمتين"(١).

إن الكاتب المسرحي يجب أن يكونن على بيئة دائماً من أن الفكرة التي تصورها تصويراً في منتهى الجودة قد يكون من الصعب التعبير عنها باللغة المكتوبة.. ومن ثمة كان واجباً عليه أن يزيل كل ما يستطيع إزالته من اللبس والاضطراب والإبهام.. سواء تمت هذه الإزالة عن طريق التقليل جداً من بعض كلمات معينة، أو النص على مواقف التردد، أو الشرح بين أقواس الوضع المطلوب، أو الانفعال المراد، حينما يقوم الممثل بإلقاء إحدى فقرات الحوار.

معاني الكلمات وتأثيرها

نغير الكلمات معانيها باستمرار، كما أنها لا تعني الشيء نفسه باستمرار في روع كل من يسمعها، وقد يكون لكل كلمة مستعملة في الحديث العام معنيان أو ثلاثة معانٍ واضحة متميزة. والكاتب المسرحي الحكيم هو الذي يحاول فهم هذه المعاني كلها.

ومن الأمثلة الرائعة على تعدد المعاني التي تحملها إحدى الكلمات لفظة: "كلمة" نفسها، تلك اللفظة التي يساء استعمالها في الإنجليزية إساءة شديدة. فها هو ذا الجاويش الأول يصيح برجاله قائلاً: "حسناً أيها الفتيان.. ها أنذا أعطيكم كلمتي"، وهو يعني بذلك أنه سيصدر إليهم

---

(١) **George Bernard Shaw plays Pleasant & Unpleasant**

أمره.. أو أوامره. وكم من مرة سمعنا هذا التعبير: "كم أود أن تمنحني كلمة طيبة بصدد كذا" والمراد بالكلمة الطيبة هنا وصية أو تزكية أو كلمة ثناء ومدح. ثم هناك هذه العبارة التي نجدها في التوراة: "كلمة الله" التي تعني الكلمة، وتعني الابن، وتعني الأقنوم الثاني، وتعني الكتب المنزلة. وهناك عبارة: "إني أعطيك كلمتي" أي أعدك وعد شرف، أو أعاهدك. وهناك عبارة القسم: على كلمتي أي بشرفي أو بذمتي أو حقاً.. والناس يقولون: "أتأذن لي بكلمة؟" أي: هل تسمح لي بمحادثة أجريها معك؟ ويقولون أيضاً: "كلمتي هي الرباط الذي أرتبط به" أي العهد الذي أرتبط به. وبالطبع عندما تسمع أحداً يقول: "تستطيع أن تأخذ كلمتي على ذلك" قد يتولاك العجب أي كلمة في اللغة هي الكلمة التي يقصدها قائل هذه الجملة[١]. ومن الكلمات المتعددة المعاني كلمة يجرى أو جرى **run** ومعظم معانيها أساساً معان أمريكية. فهي تعني في لعبة البيسبول (والكركت) عدد الأهداف التي نالها كل من الفريقين في المباراة الواحدة، أما في لعبة كرة القدم فتعني عملية الهجوم بالكرة. ويقولون: أخذت المرأة "مشواراً" وقامت قاذفة القنابل بـ "هجمة سريعة" نحو هدفها، وها هم أولاً يقومون بـ "الرمح "على ضفة النهر. ثم "مدة عرض" "المسرحية" و"شيء مقابل" نقوده، وهو يستعمل زورقاً "يتخطى به" الشلالات. والرجل الذي يشرف بنفسه على أعماله يقال إنه "يدبر" هذه الأعمال. والجريدة اليومية قد "تنشر" قصة أو إعلاناً. والمرشح للبرلمان ند "يتحرى" الخدمة العامة، ومع ذلك "يتخلى عنه" حزبه السياسي.. كل هذا تستعمل فيه الكلمة **run**[٢]، التي توضح حقاً هي والكلمة **word** تعدد معاني الكلمة

---

(١) لا بأس من إيراد معاني كلمة **word** في المراجع الإنجليزية العربية فيما يأتي: كلمة – لفظة – حديث– محادثة– خبر– نبأ– أمر– كلمة الأمر– كلمة السر– إسرائيل– كلمة شرف– وعد– عبارة– تبادل كلام جاف– عهد– رسالة– الكلمة– الابن– الأقنوم الثاني– الكتب المغزلة– نص– كلام. هذا إلى عشرات المعاني التي تتولد عنها بإضافة حرف أو ظرف أو عبارة (المترجم).

(٢) للفعل **run** في المعاجم الإنجليزية العربية المعاني الآتية: ركض– أسرع– بارى في سباق– انهزم– فر– حرى– اصطدم– أقلع– أكمل سفرا– أمتد– انتقل– وقع فربما عليه من دين، اتجه– برح– أخذ مفعوله– قرئ كذا سعال– ثنى – تقدم– نما– ليث غير مسدد– انصب– ذاب– انتشر– دار– مضى– أبقى– أركض– حرك بسجله– دفع– أدخل– طعن – اتبع– سير– شغل– أنجز– أمي– أفرغ– سب في– أذاب– صهر– كون– سبك– اخترق– هرب– تفرض لكذا– رسم– مشى– تحول– تبع– لحق– فتش على– صدم– تبارى في الركض شطط المركب (أي صدمها بالشاطئ)– فرينلانة– خطفها– هرب صهه– أسرع– دون تأمل– هرب من وجه فلان– أغرق– أنهك لحساه– سحق–

في استعمالاتها المختلفة.

إن كلمة بمفردها، أو عدداً من الكلمات، قد يكون لها بعض الأثر في الجمهور أو في المسرحية نفسها. ومن الممكن أن تقضي كلمة واحدة في خطبة مسرحية أو في المسرحية نفسها. ومن الممكن أن تقضي كلمة واحدة في خطبة مسرحية أو حديث مسرحي على مشهد تمثيلي كما يمكن أن تكون سبباً في نجاحه.

وكان جون جولسور ذي يعتقد أن "عبارة زائفة، أو كلمة ناشزة عن السياق تقضي ولا بد على الإيهام المنشود من المسرحية كما يقضي حجر نقذف به في ماء راكد على الصورة المرئية في صفحة الماء فتجعلها شذر مذر"

إن في كل كلمة أو مجموعة من الكلمات تسترعى انتباهنا وتجتذب حواسنا صورة فكرية. وجاذبية النظارة الحسية تنتج من استعمال كلمة أو مجموعة من الكلمات تثير فيهم استجابة صورية. والصورة قد تكون تصويراً أو تمثيلاً بسيطاً من قبيل "غرفة الاستقبال" مثلاً، أو شيئاً أكثر تعقيداً كالصورة التي يثيرها قولك: "لقد رأيته معلقاً ومتدلياً ثمة– ساكناً– كما يتدلى نصف ذبيحة بقرية في سوق لبيع اللحم".

والحافز الصوري في الحوار المسرحي يأتي من كلمة أو من مجموعة من الكلمات أكثر مما يأتي بشيء من الأشياء، لأن الحافز الكلامي يطن في أذن السامع التي تنقل بدورها الرمز الذي تتسلمه إلى المخ، ثم يقوم المخ عندئذ بعمل العلاقة الصورية بين الكلام وبين الشيء المرموز له.

وليس ثمة من الصور ما يجتذب حاسة واحدة من الحواس إلا في القليل النادر، فيا ترى ما هي تلك الحواس التي تجتذبها الحوافز الكلامية؟ إن معظم أهل الذكر والثقات في هذا الصدد يتفقون على أن ثمة ثماني حواس أساسية. فالصور التي يغلب اجتذابها لحاسة البصر تسمى صوراً بصورية أو صوراً مرئية، والتي يغلب اجتذابها للأذن تسمى صوراً سمعية، ولحاسة المذاق صور مذاقية، ولحاسة الشم صور شميه، ولحاسة المذاق صور مذاقية، ولحاسة الشم صور شمية، ولحاسة اللمس صور لمسية أو ملمسيه والإحساس بالحرارة أو البرودة يسمونه إحساساً حرارياً، والتصور

غلب– ركض– أشيل ماله– هرب طلباً للنجدة– كاد يلحق بمسابقة– أكثر من التهكم على– رصد في ذاكرته– جرى في دمه– جبن– هذر– مرح الخ.. الخ..

وللاسم **run** عشرات من المعاني المختلفة كذلك مما يؤيد ملاحظة شو (المترجم)

التخيل الحركي هو اجتذاب للحاسة الحركية الآلية، والاستجابة للتوتر العضلي أو الاسترخاء أو الاستجابة للارتفاع والمسافة يطلقون عليها تصوراً للإحساس بالتحرك.

والتصور أو التخيل يعمل غالباً في مستويين اثنين: فهو في أحد المستويين يحيي أو يجدد شيئاً ما بمصطلحات أو ألفاظ يمكن أن تدركها الحواس بسرعة، وعلى الفور. لكنه في المستوى الآخر يستطيع أن يمزج بين العقل والانفعال ويجعل منهما تصوراً واحداً. والكاتب المسرحي يعمل بالطبع بكلا المستويين.

اختيار الكلمات

إن المقياس الذي يجب الأخذ به في اختيار كلمة ما هو توضيحها للفكرة وقدرتها على تفهيم الجمهور، ولكن يجب على الكاتب المسرحي في الوقت نفسه أن يكون صادقاً في تصوير الانفعال الذي يحاول نقله، لا بكلمة واحدة بالذات، ولكن بجميع الكلمات التي يعطيها في مشهد من المشاهد.

ومن أخطاء سوء التصور الكبرى التي ربما ضايقت الكاتب المسرحي خلطه بين تعقيد الفكرة أو التصور وبين التعبير عنها تعبيراً لغوياً. وقد تعرضت هوليود مثلاً لطوفان من النقد لتوجيهها السينما نحو مستوى ذهني لا تعدو أعمار المتفرجين فيه الثلاث عشرة ألسنة. فهل يعني من وجهوا هذا النقد أن اللغة تقف عند مستوى من الفهم لا يعدو عقلية من بلغوا من العمر ثلاث عشرة سنة أم أنهم يعنون أن التصورات الموجهة إلى جمهور النظارة تقف عند مستوى الثلاث عشرة سنة من العمر؟ إن هناك فرقاً بين الحالتين. فبساطة التعبير لا تعني بحال بساطة الفكرة، فالكثير من أشد الأفكار عمقاً يمكن التعبير عنه تعبيراً بسيطاً وبلغة بسيطة يفهمها جمهور غفير كبير. ومن الأغراض التي يتوخاها الاتصال المسرحي أخذ الأفكار والتصورات المسرحية المعقدة وجعلها أفكاراً وتصورات يمكن أن يفهمها الجمهور الذي توجه إليه. والغلطة التي يقع فيها الكتاب في كثير من الأحيان هي التعبير بلغة بسيطة عن أفكار بسيطة جوفاء ولا غناء فيها.

عن مجموعة المفردات، أو الكلمات التي يعرفها المستمع إلى المسرحية، هي من الأمور البالغة الأهمية لإيصالها إليه إيصالاً ناجحاً. وهي تعدل في ذلك مجموعة المفردات التي يعرفها قارئ الرواية أو القصة الكبيرة. على أن اللهجات الدارجة أساساً لهجات خاصة، أو رطانات

خصوصية مقصور استعمالها على اللصوص والمتشردين، إلا أنها في عشرات السنين الأخيرة أصبحت في نظر جميع طوائف أصحاب المهن الجانب الغريب من لغة الشعب غير المسموح باستعماله في دوائر المتعلمين والأوساط العلمية.

وهناك أسباب كثيرة معقولة لتحاشي استعمال هذه اللهجات الدارجة في المسرحية الحديثة، منها أن اللهجة الدارجة تؤرخ زمان المسرحية وتجعل مدى انتشارها وشيوعها شيئاً ضيقاً محصوراً، ثم إن مجموعة مفردات اللغة العامة الدارجة تتغير وتتبدل باستمرار وعلى الدوام، وهي تختلف من فترة من الزمن إلى فترة أخرى، وفي كثير من الحالات تتغير من عام إلى عام. واستخدام اللهجة الدارجة يحد أيضاً من إمكان ترجمتها من لغة إلى لغة أخرى.

وقد يكون من المستحيل على الكاتب المسرحي بالطبع أن يصور كثيراً من الشخصيات الحديثة العصرية دون أن يجعل هذه الشخصيات تتحدث باللغة الدارجة. ونحن لا نعدو الصواب إذا سلمنا بوجود لغة دارجة أمريكية وكل كاتب أمريكي يريد الاتصال بإفهام جماهيره اتصالاً فعالاً وله تأثيره فإنه يصبح متخصصاً في تلك اللغة. وكثير من الأشخاص لا يمكن تصويرهم إلا عن طريق اللغة أو اللهجة اللغوية التي يستخدمونها، والأمريكيون – وبعض الأمم– يستخدمون الألفاظ بطرائق غريبة شاذة.

والمصطلحات الأمريكية هي كلمات أو عبارات تختلف في معناها عن التعبيرات التي قد يكثر الإنجليز من استعمالها في أداء المعنى نفسه. وهذه المصطلحات ربما تكون – وربما لا تكون– قد نشأت في الولايات المتحدة ولكنها اليوم هي الوسيلة الأمريكية للتعبير عن فكرة معينة. فالمصطلح الأمريكي عن الشقة السكنية هو **"Apartment"** بدلاً من لفظة **"Flat"** الإنجليزية، وعن "كبود" السيارة هو **"Hood"** بدلاً من **"Bonnet"** الإنجليزية، على أن هذه المصطلحات فلما تعد كلمات يمكن أن تسم فرداً من الأفراد.

وثمة أناس مختلفون يستعملون كلمات مختلفات يعنون بها الشيء نفسه. والمترادفات الآتية يمكن على التحقيق أن تسم الأشخاص الذين يستخدمونها فهذا واحد من الناس ربما قال عن شخص ما إنه مشوش أو مهوش التفكير **"mixed up"** في حين أن واحداً غيره يصفه بأنه: مختلط العقل **"pixilated"** وهناك من يستعملون أوصافاً أخرى، مثل: مدخول الذهن **"screwball"** ولولبي التفكير **"screwy"** ومضطرب العقلية مختلها **"disturbed"** و

"مسطول أو ملطوش **soaped up**" الخ.. الخ.

والمصطلحات الأمريكية تشتمل أيضاً على ألفاظ لا يخفى أنها ألفاظ حديثة خالصة كلفظة "**Awol**" مثلاً، تلك اللفظة العسكرية التي تعني "مزوغ" أو متغيب بلا إجازة. أو معان إضافية للكلمات القديمة كقولهم: "**blackboard jungle**" يصفون بها حجرة الدراسة "المهرجلة" أو المختلة النظام بحيث لا يستطيع المدرسون أداء واجبهم فيها. ولا تكاد الصحافة تصوغ لفظة جديدة ثم تحملها الأنباء حتى تصبح مصطلحاً أمريكياً وينتشر على نطاق واسع، ومن أمثلة ذلك المصطلح "**brainwashing**" أو غسل المخ، ويعنون بها الطرق التي تتبعها الأحزاب والطوائف لتحويل الناس إلى مذهبهم الديني أو السياسي. ولعلك لا تنسى اسم كويسلنج هذا الخائن النرويجي الذي أصبح يطلق على كل خائن لبلاده في أي بلد من البلاد ولاسيما إذا ارتقى إلى منصب السلطة في بلده في حكومة من الدمى. ومن هذا القبيل تلك المصطلحات الشعبية الواسعة الانتشار مثل: "**Brush-off**"

إذا ضرب زيد عمراً و"مسحه" و"**bobby-soxer**" أو الفتاة الكاعب التي لم تتجاوز التاسعة عشرة. والتعبيرات العامية الدارجة يجب بالطبع أن تقدر قدرها ويعترف بقيمتها، ولكن في تحفظ وحرس فاللفظة "**Baloney**" هي تعبير دارج لقولهم: "هراء" أو "**Nonsense**" ولكن شخصيات معينة هي التي يمكن أن نستعمل هذه اللفظة. إن تدرج الكلمات من طور الصياغة إلى طور القبول والاستعمال يتبع عادة الطريق الذي تسير فيه اللغة الدارجة أو لغة الغوغاء إلى اللغة الشعبية الأمريكية ثم إلى الأسلوب الأدبي المقبول. ومن الحكمة حينما يكتب أحدنا مسرحيات تتضمن شخصيات تاريخية ألا نستعمل إلا الأسلوب الأدبي الذي يمكن أن يتقبله الجميع فهذا روبرت أ. شروود مثلاً، لم يكن راضياً في السنين الأخيرة عن آيته الأولى الناجحة: "الطريق إلى روما" مبدياً منتهى أسفه على ما لجأ إليه فيها من استعماله أحط الطرق وأرخصها بغية نجاح المسرحية ألا وهو سماحه لشخصيات المسرحية التاريخية بأن تتكلم باللهجة الدارجة الحديثة.

استعمال الكلمات والعبارات المبتذلة التي يأباها الدين ويستنكرها العرف

من المشكلات المحيرة في التأليف المسرحي الحديث مشكلة استعمال كلمات التجديف والكفر المدنسة والكلمات المحرمة بحكم الدين والعرف والتقاليد. ولم يستطع الكتاب إلا حديثاً أن يستخدموا فيما يكتبونه للأوساط المسرحية تلك "اللغة التي كان من الممكن أن تكون موضعاً

للاعتراض من الناحية الاجتماعية" وكان استعمالها طفيفاً وفي حدود ضيقة فقط. والكلمات التي يستطيع الفرد استعمالها في أحاديثه الخاصة والتي يمكنه أن يقرأها في الروايات والقصص بمعزل عن الناس وهو جالس في مكتبة هي في كثير من الأحيان أول الكلمات التي يستنكرها هو نفسه حينما يسمعها تقال من فوق خشبة المسرح، أو حينما تلقى من فوق شاشة السينما أو التليفزيون أو الإذاعة.

إن "وعياً ذاتياً اجتماعياً" يبدو أنه يسيطر على الناس عندما يرون أو يسمعون الأشياء بوصفهم أفراداً في مجموعة، وثمة نوع من الضيق والسخط يمنع بعضهم من قبول ما قد يتقبلوا له عادة وهم في عزلة عن غيرهم.

إن من غير الحكمة بحال من الأحوال أن نستعمل كلمات الكفر والتجديف من أجل ذاتها ما لم يكن ذلك لخلق شخصية من الشخصيات ومما ينبغي لنا ألا نسمح به مطلقاً أن نستعمل هذه الكلمات إذا كان المراد من استعمالها إيذاء شعور الآخرين أو جرح عواطفهم. على أنه ربما جاءت لحظة في أثناء تدرج التمثيلية إلى ذروتها تضطر فيها إحدى الشخصيات الخاضعة لضغط انفعالي شديد إلى التعبير عما يخالجها بألفاظ متطرفة غاية ما يكون التطرف. وهذا أمر طبيعي جداً ولا يكاد يستحق شيئاً من الاعتراض حتى من أشد الناس استنكاراً لألفاظ التجديف الدنسة من أي نوع. وفي بعض المواقف ربما كانت أية ألفاظ– إلا ألفاظ التجديف– ألفاظاً لا هي باللائقة أو المناسبة، أو الألفاظ التي يمكن تصديقها.

مثال ذلك أن ممثلاً معروفاً أصبح شديد التأثر بالموقف الذي كان يواجهه حتى إنه ارتجل من عنده عبارة "عليكم لعنة الله" ودسها في الخطبة الفياضة بالعاطفة الفائرة التي كان يلقيها، أما هذا الممثل فهو لو يدبردجيس **"Bridges"** وأما التمثيلية فكانت مسرحية تليفزيونية اسمها: مأساة في بلدة مؤقتة **"Tragedy in a Temporary Town"** وتجرى حوادث المسرحية في مخيم جانبي للعمال المتنقلين. وقد قام أحدهم بتقبيل إحدى الفتيات في غابة مجاورة. وتبلغ هذه الفعلة أولئك العمال المتدينين المتمسكين بأهداب الفضيلة فيستهولونها ويجسمونها ويبالغون فيما حدث ويصفونها بأنها إنما كانت محاولة من الفاعل لاغتصاب الفتاة والاعتداء عليها.. أما هذا الفاعل فلم يكن في الواقع إلا غلاماً لم يتجاوز التاسعة عشرة أنساق وراء إحساسه المراهق نحو فتاة جذابة في مثل سنه، وقد كان الوقت وقت عتمة بكل أسف، ومن ثمة لم يفهم العمال مقصد

الشاب، ولا تبينوا الشاب نفسه إلا على هذا النحو، وهكذا ينقلبون إلى طغمة من الدهماء الشكسين ويأخذون في مساءلة كل شاب في مدينتهم المؤقتة أو مخيمهم. وتنتقل عدوى الشك من عابر سبيل إلى عابر سبيل، ويكون في أسرة بورتوريكان **Puerto Rican** شاب في مثل عمر الشاب المتهم، فيقبض الدهماء عليه بدافع التعصب الأعمى والهوى الذميم، لكنهم قبل أن يستطيعوا إجراء محاكمتهم العرفية تتضح الحقيقة بفضل الجهود التي قام بأكثرها صاحب الشخصية التي كان يقوم بدورها الممثل بردجيس. لقد كان المشهد مشهداً عاطفياً طاغياً عند ما كان بردجيس يقرع طغمة الدهاء على غفلتهم الحمقاء وغبائهم الأعمى، وتشتد خطبة بردجيس وتبلغ قمتها حينما يختمها بقوله: "أنتم أيها الخنازير عليكم لعنة الله" وقد تبين فيما بعد أن بردجيس نفسه لم يكن يفطن إلى أنه أتى من عنده بهذه العبارة: "عليكم لعنة الله" فلقد كان انفعاله بالمشهد انفعالاً طاغياً ملك عليه زمامه وجرفه فقال العبارة المذكورة بدون وعي. وبالرغم من هذا انهالت رسائل السخط والاحتجاج على إدارة التليفزيون، وفيها هجوم شديد على انزلاق الممثل إلى هذه "الزلة" وإن كانت رسائل كثيرة حملت آيات الثناء على الإدارة لسماح البرنامج لأحد الممثلين بأن يقول ما كانت الشخصية قمينة بأن تقوله في مثل هذا الموقف الانفعالي الجارف: لقد كانت الزلة زلة مؤسفة، إلا أن رد الفعل الذي أحدثته دليل على أن الجمهور مفطور على تقدير الأمانة الانفعالية في تناول الألفاظ الجارحة المنافية للعرف والدين واستعمالها في الأوساط المسرحية[١].

ومنذ سنين ليست ببعيدة كان من الممكن أن يقدم الممثل بردجيس للقضاء بسبب مثل هذه الزلة من زلات اللسان. فالإذاعة والتليفزيون، وهما الوسيطان المسرحيان المفتوحان على مصراعيهما لسواد الجماهير، يدخل في عداد جمهورهما عدد غفير من الأطفال ومن أناس ليس مما يرضون عنه مطلقاً أن تطرق آذانهم الألفاظ النابية التي تنطوي على ما يخالف العرف والدين والتقاليد. والإرسال التليفزيوني والإذاعة من الناحية القانونية من الأملاك العامة، ومن ثم يخضعان لبعض التشريعات من حيث ما ينبغي أو ما لا ينبغي أن يقال فيهما. إن موقف الجمهور من "التجديف" الذي يجب ألا نخلط بينه وبين "الإفحاش والهجر من القول" شيء يمكن فهمه على

---

(١)أمل موضوع نفور الجمهور المتدين هنا من عبارة: "عليكم لعنة الله" عندنا إيمان هذا الجمهور بسعة رحمة الله وفيض غفرانه وأنه لا يمكن أبداً أن تصدر عنه اللعنة أو تضاف إلى اسمه هذه اللفظة (المترجم).

حقيقته، ولكن من واجب الكاتب في الوقت نفسه أن يأسف لهذا الموقف ولا يرضى عنه إذا وجد أنه يقيد ما يمكن أن يصدر منطقياً وفي أحد المواقف الخاصة عن شخصية مرسومة رسماً حريصاً ومعتنى به، حقاً إن مثل هذا الاستعمال للألفاظ التي تشعر بالتجديف ليس تجديفاً من أجل التجديف نفسه، لكنه تجديف تقتضيه الضرورة المسرحية. وليس ثمة ما يسوغ مطلقاً استعمال الألفاظ المفحشة البذيئة للإيهام بصورة سوقية من صور الحثالة من طبقة الدهماء.

إن تاريخ المسرحية الأمريكية الحديثة يقدم لنا الشواهد على حدوث اتجاه متغير يتجه بهذه المسرحية نحو لغة قوية يجهر بها لممثلون من فوق خشبة المسرح. ولقد كان استعمال الألفاظ التي هي من قبيل "لعنة الله على.." و"الجحيم" في أوائل هذا القرن العشرين فوق منصة التمثيل مما يكفي لإثارة ضحك الجماهير.. هذا الضحك الذي هو مظهر خارجي من مظاهر صدمة نفسية أصابت الجمهور أو ضيق يفرج عنه بهذا الضحك.

ومن أخبار تاريخ التأليف المسرحي في أمريكا تلك الحادثة التي حدثت سنة ١٩٠٩، وذلك عندما سمعت هذه العبارة "لعنة الله على فلان.." للمرة الأولى من فوق خشبة المسرح. وقد كانت المسرحية مسرحية "المدينة **The city**" من تأليف كلايد فتش، وهي التي أخرجت بعد وفاة المؤلف، ويشير "رايس **Rice**" إلى هذه المرة الأولى التي استعملت فيها تلك العبارة في المسرح الأمريكي ثم يستنتج قائلاً: "الحقيقة أننا لا نجد ما يدهش في هذه الألفاظ والتعبيرات التجديفية كلها.. تلك الألفاظ والتعبيرات التي يكاد يألفها اليوم كل إنسان، والتي كثيراً، ما نسمعها اليوم في الشوارع وفي أحواش المدارس وأبهاء المطاعم.. إن هذا دليل آخر على الروح الرجعي الذي كان يسود المسرح والذي جعله يلقى عن كاهله أدران التحفظ بخطى أبطأ بكثير من الخطى التي اتخذتها الفنون الأخرى كالشعر والقصة، أو للسبب نفسه– من الخطى التي اتخذها الأفراد الذين يكونون جمهوره[1].

ويشير تشاننج بوللوك في ترجمته لحياته التي كتبها سنة ١٩٤٣، إلى حادثة استعمال فتش لعبارة "لعنة الله على" في سنة ١٩١٩ ليقول: "لقد صدمتنا هذه العبارة ولكن ليس أكثر مما كانت تصدمنا عبارة "لعن فلان.." مجردة عن ذكر اسم الجلالة قبل ذلك بعشر سنوات" وهذه السنوات العشر هي التي ظهرت قبلها (أي سنة ١٨٩٩) مسرحية فتش: "راعي البقر والسيدة"

(١) إلر رابس "من مقال عنوان. الجنس في المسرح الحديث– مجلة هاربر– مايو سنة ١٩٣٣

والتي مثلت لأول مرة في لندن. ولم تزد اللعنات المذكورة في حوار هذه المسرحية عن ألفاظ: "إلى الجحيم" و"لعن فلان أو فلان الملعون، أو الملعون.." إلا أن فتش يقرر مع ذاك أن صحيفة التليجراف هاجمته بسيل من الاحتجاجات القاسية على استعمال هذه الشتائم التي كانت تعد في حكم التجديف في ذلك العهد..

ثم تمضي خمس عشرة سنة بعد مسرحية "المدينة" وتظهر مسرحية: "ما أفدح ثمن المجد!"– تلك المسرحية التي جعلت حوار كلايد فتش يطن في الأذن. والمسرحية المذكورة مسرحية واقعية مشهورة عن الحرب العالمية الأولى، وهي بقلم ماكسويل آندرسون ولورانس ستولنجز، وقد استخدما فيها عبارات اللعن التي يتداولها الناس في الخدمة العسكرية في زمن الحرب. وعندما ظهرت على مسارح نيويورك لأول مرة سنة ١٩٢٤ كان الناس يعدون هذه العبارات أعنف النغمات المسرحية التي استخدمت حتى ذلك العهد شهوانية ودنساً. وقد أضاف المؤلفان، لحرصهما على ألا يسيء الجمهور فهم استعمالهما لعبارات التجديف الواردة في المسرحية على ذلك النطاق الواسع.. أضافا بياناً قصيراً في برنامج المسرحية وأصر فيما بعد على ضرورة طبعه في مقدمة أية طبعة تظهر المسرحية.

وفي هذا البيان القصير يقول المؤلفان إنهما لم يقصدا مطلقاً أن يصدما الجمهور بإيراد تلك العبارات الخارجة على العرف المسرحي، ولكنهما قصدا أن يكونا قريبين ما أمكن من الواقعية، وقد كان آندرسون وستولنجز يدركان أن من المستحيل تصوير الناس في الزمن الذي تنوء عليهم فيه أثقال الحرب وهم يتكلمون اللغة التي يتداولها أهل الحشمة في الصالونات وغرف الجلوس ولأهمية هذا البيان في تاريخ تطور المسرحية الأمريكية الحديثة، وبوصفه معلماً من معالم الطريق في تاريخ هذا التطور بالا نرى بدا من إثباته فيما يلي بحذافيره:

"ما أفدح ثمن المجد!" مسرحية تتناول الحرب كما تكون الحرب، وليس كما صور الكتاب المسرحيون الحرب منذ آلاف السنين. فالجنود هنا يتحدثون ويعملون كما يتحدث الجنود في الدنيا كلها. وأحاديث الناس وهم في معمعة القتال وقعقعة السلاح أحاديث تشيع فيها ألفاظ التجديف الجريئة التي تتردد على ألسنتهم باستمرار في غير احتشام ولا استحياء. والأيمان التي يقسم بها الجندي لا تعني في نظره شيئاً إلا زيادة التوكيد، وهو يستعملها بدلاً من الأوصاف الأكثر تأدباً واحتشاماً.

وقد حاول مؤلفا هذه المسرحية تصوير هذا الجو من السلوك مع غيره من الأجواء التي يعتقدان أنها أجواء صادقة في مثل تلك الحال القائمة. لقد تعود الكتاب أن يتناولوا الحروب على خشبة المسرح تناولا زائفاً، كاذباً، وبطريقة عاطفية، رومانسية، مؤثرة– كما اعتاد الناس في المدن أن ينظروا إلى المسرحية التي تدور حول الحرب نظرتهم إلى صورة من صور النفاق الحلو المستساغ.. ومن هنا فقد تبدو مسرحيتنا: "ما أفدح ثمن المجد" مسرحية جريئة وعلى قدر من الصراحة. ورجاؤنا إلى الجمهور أن يحتمل ما فيها من حشو القول وهجر الكلام الذي قد يكون الغرض منه في ظروف أخرى التأثير الميلودرامي، وإن يكن استعماله في تلك المسرحية هو ما يقتضيه جوها النفسي وصدقها الواقعي من هذا الحشو وذلك الهجر".

لقد كان المضمون العام لكثير من المسرحيات التي ظهرت بعد مسرحية: "ما أفدح ثمن المجد!" يشتمل على الكثير من هجر الكلام الذي أخذ يزداد يوماً بعد يوم. وقد سوغ بعضهم هذا الاتجاه بما وصفه بعض الكتاب المسرحيين بأنه عدوى من توسع جميع أفراد المجتمع نفسه في استعمال هذا الحشو والإفحاش في القول. وقد لاحظ ويلاردماك مثلاً أن اللغة الحوشية كانت في سبيلها إلى التطرق إلى ألسنة جميع طبقات المجتمع. ومن قوله في ذلك: "إن محادثتنا الاجتماعية، وكلامنا ونحن نشرب الشاي، وتعليقاتنا ونحن نلعب الورق.. تتفاوت جميعاً في مقدار ما يتخللها من صفات البذاءة وإفحاشات الذكورة الفجة. لقد أصبحت عبارات الهجر ومنكر القول شيئاً عادياً شائعاً على ألسنة الجميع، وأصبحت أدق الأمور التي لم يكن يجرى ذكرها إلا في المخادع والمضاجع تجرى على ألسنة الناس في صراحة صارخة وكأنها أمور عادية مألوفة." [١]

وليس كل الكتاب المسرحيين يستكينون إلى استعمال ذلك الهجر من القول وهذا جورج. م كوهان **G. M. Cohan** يذم هذه السنة التي استنها الناس منذ سنة **١٩٢٠** ويهاجمها قائلاً: "إن الأحاديث التي تجرى على ألسنة السكارى في الحانات هي أقرب إلى الصلوات التي تلهم بها ألسنة المصلين إذا قورنت ببعض صنوف الحوار التي نسمعها في مسرحيات هذه الأيام". وقد كان أول اعتراض له يقوم على أساس وجود عدد من الأطفال في الحفلات المسرحية لا ينفك بتزايد يوماً عن يوم. أما اعتراضه الثاني، وهو في نظر كوهان اعتراض أكثر وجاهة، فكان استخدام تلك اللغة المريبة التي هي دائماً محل للنظر ومثيرة للخواطر لا لشيء إلا لزيادة إيراد

---

(١) ويلارد ماك، من مقال في مجلة المسرح بعنوان "الواقعية الحديثة في المسرح" إبريل سنة ١٩٢٧

الشباك وملء الجيوب حتى التخمة بالمكاسب. ومما قاله كوهان بالحرف: "لقد تحدثت إلى عدد كبير جم من الكتاب المسرحيين وإلى بعض المخرجين من مديري الفرق عن كل هذا الهجر وبذي القول مما لا داعي إليه ولا ضرورة تستلزم أن نقذف به أسماع الجمهور من رواد المسارح. ولكن لا فائدة ترجى أبداً من إقناعهم بالإقلاع عن إيراد هذه العبارات والألفاظ المثيرة للسخط وللاعتراض لأن الظاهر أنهم يظنون أنهم كلما زادوا من هذه البذاءات أفضى هذا إلى تزاحم المتفرجين على شباك التذاكر، وكان داعياً إلى تعليق تلك اللافتة التي تثير فضول الزبائن والتي يكتبون عليها: "لا توجد مقاعد ولا مكان إلا لمن يحب المشاهدة" أو الفرجة "وهو واقف" .. وهي تعلق أمام باب المسرح[1].

وقد أقبل إلمر رايس أخيراً على استعمال تلك الكلمات والعبارات البذيئة المحرمة ، لأنه كان يعتقد أن من الأهمية بمكان أن مجرد النطق بمقطع أو مجموعة من المقاطع يجب أن يكون من القوة بحيث يحدث في السامع حالة انفعالية عظيمة. وقد كان يدرك أن من العسير شرح مثل هذه الظاهرة بقولنا إن مضمون الكلمة، وليست الكلمة في ذاتها، هو الذي يحدث الانفعال ويثيره.

وقد راح رايس يقيم الدليل على أن الكلمة، وليس مضمونها، هي محل الاعتراض وموضع الداء، فأوضح أولاً: أننا نجد في كثير من الأحيان كلمتين لهما مضمون معنوي واحد ومتساوٍ تماماً، لكنا نجد أن إحدى الكلمتين فقط هي التي يسمح بالنطق بها فوق خشبة المسرح، في حين تكون الأخرى شيئاً منكراً ومن هجر القول. ويضرب رايس مثلاً لذلك بكلمتي: "امرأة ضالة أو بنت هوى، أو بنت الطريق **Prostitute**" و"عاهرة – أو – داعرة أو فاجرة **whore** وكل كلمة في إحدى المجموعتين تعني بالضبط ما تمنيه مثيلتها في المجموعة الأخرى، إلا أننا لا نرى بأساً في استعمال أية كلمة من كلمات المجموعة الأولى فوق منصة التمثيل، على حين نجد الجمهور يعبس ويتضايق حينما تصك أذنيه أية كلمة من كلمات المجموعة الثانية بالرغم من كثرة استعمالها حتى في النسخة الإنجليزية من التوراة وفي المؤلفات الإنجليزية بوجه عام. ثم يعود رايس فيقول: إننا بينما نجد أن استعمال تعبير كتعبير: "الاتصال الجنسي" ربما كان يصدم كثيرين من جمهور المتفرجين فيما مضى، إلا أنه أصبح من التعبيرات المألوفة المسموح بها اليوم.. هذا في حين توجد تعبيرات وألفاظ لها نفس المعنى وتؤدي الغرض ذاته إذا قيلت من فوق خشبة التمثيل قد

(1) **Willard Maek, "The New Realism of Stage," Thestre Magazine A pril, 1927, P. 21**

تشير عاصفة من استياء المستمعين وامتعاضهم(١).

ومن الأفضل ترك تفسير أمثال هذه الفروق الدقيقة بين الكلمات لفظ، علم النفس وفقهاء اللغة، وحسبنا أن نذكر أن الكثير من الكلمات المحرمة على الكتاب المسرحيين هي كلمات جنسية في مضمونها، على أن الكثير منها ليس كذلك: وبعض هذه الكلمات يتصل بتشريح وفسيولوجية نظام نواك الكائنات، في حين أن البعض الآخر يتصل اتصالاً وثيقاً بالوظائف الجسمانية الأخرى. وبعض الكلمات المحرمة كلمات دينية أو عنصرية في مضمونها.. وبعضها كلمات محرمة إلا أن معناها الحقيقي معنى مبهم وغامض وغير مفهوم. والدليل على أن هذه المشكلة مشكلة حقيقية وغير مصطنعة أننا لم نورد هنا أمثلة للكلمات التي يتناولها هذا البحث. ومن واجب الكاتب المسرحي أن يتحاشى هذه الكلمات ما لم تلزمه الضرورة المسرحية الخالصة باستعمالها. لأن الكلمات عندما تصبح مصدراً لمضايقة المستمعين وخرج صدورهم فهنا يصبح الحرج والمضايقة حائلاً دون ما هو منشود من الاتصال المسرحي الفعال.

ومما لا مناص من التسليم به صعوبة فهم هذا التناقض أو عدم استقرار الكلمات في مبلغ مضايقتها لجمهور المسرح وإحراج صدورهم، فالكثير من روائع العالم المسرحية مثلاً، تتضمن مشاهد وتعبيرات واعتبارات لا شك في أنها تصدم أشد المصلحين أمانة وحفاظاً وأكثرهم تمسكاً بأهداب الاحتشام، إلا أنهم مع ذلك يلزمون الصمت حيال ما فيها من تجاوز لحدود الحفاظ والاحتشام، لا لشيء إلا لأن هذه المسرحيات معدودة من "آيات الأدب الكلامي" ومن العسير أن نعثر بمسرحية حافلة بمحتواها الجنسي كمسرحية ارستوفانز "لوسستراتا **Lysistrate**" أو مسرحية شكسبير: "ترويض المتمردة **Taming of the Shrew**". ولا يكاد يمضي عام حتى تخرج لنا برودواي مسرحية واحدة على الأقل تضع كل ركزها على الناحية الجنسية، ومن ذلك مثلاً مسرحية "قلق السنين السبع **The Seven Year Itch**، ألا أن عدد هذه المسرحيات شيء قليل في الواقع إذا قيس بما تخرجه برودواي من المسرحيات التي تروق الناس بما فيها من بناء أقوى ورسم للشخصيات أجود وموضوعات أحسن مما نجده في المسرحيات الجنسية.

---

(١) **Rice, op. eit. P. 668**

رسم الشخصيات من خلال اللغة

إن الكاتب المسرحي إذا اهتم الاهتمام الواجب بما سوف تقوله الشخصية في موقف معين فكل الذي يتبقى بعد ذلك هو الطريقة التي يقول بها ذلك. وهذه هي القمة في عملية كتابة المسرحية إن أحداً لا يستطيع أن يصف لك طرقاً قاطعة ترسم بها شخصياتك المسرحية من خلال اللغة. واكتشاف هذه الطرق بشيء يرجع إلى الكاتب نفسه، إذ عليه هو نفسه أن يجد الطريقة التي يضع بها الكلمات المناسبة في أفواه شخصياته.. الكلمات الكفيلة بالكشف عن هذه الشخصيات والكفيلة في الوقت نفسه بالسير قدماً بعقدة المسرحية.

والكتب التي ألفت عن فن التأليف المسرحي حافلة بالبيانات والإيضاحات التي يشرح بها أصحابها الوسائل التي كان يتبعها الناجحون في رسم شخصياتهم، وهذه الوسائل وسائل متنوعة ومتباينة بقدر ما هي خصبة ونافعة، وعلى الكاتب المسرحي أن يدرسها لا لكي يجري على منوالها أو ليقلدها، ولكن على أنها أمثلة للحوار المسرحي وكيف يكتب لينقل لنا أساليب الكلام وإيقاعاته.

ونحن نستطيع أن نتعلم الكثير من هذه الكتب عن الطرق التي يتبعها الكتاب المسرحيون في رسم شخصيات من أرومات وسلالات وراثية مختلفة، ومن مستويات اقتصادية متباينة، وطبقات وطوائف مهنية شتى.

فمن ذلك مثلاً محاولة كل من "جون هوارد لاوسون **"J.H.Lawson** وإلمر رايس في التعبير بالمصطلحات والألفاظ المحلية والتي يستعملها الأهالي في كثير من مسرحياتهما. ومسرحية لاوسون **"Processional"** أوديوان الألحان، تصور سلالات أمريكية أجنبية المنبت يعملون تحت سطح الأرض في مناجم الفحم التي يملكها الأهالي. ومن هذه الشخصيات على سبيل المثال شخصية بسنسكي الذي يقول: "أيها المعتوه الذي يمشي على أرض مغطاة بالإسفلت وعلى يمينه وشماله مصابيح الكهرباء.. ماذا يمكنك أن تعرف عن قوم ولدوا في الظلام.. قوم يعيشون في وحشة الجبال المرة.. يزورهم بين الفينة والفينة سيل من الأجانب والغرباء الغامضين.. بولنديون ويونان وإيطاليون؟" وعند تلك النقطة تعترض الشخصية: "فلبوتس **Phillpots**" قائلة: إنهم جميعاً ينقلبون أمريكيين. وهنا يجيب بسنسكي بقوله: "إنهم ينقلبون إلى قذر.. إن الأرض هي أمهم.. وهي تناديهم".

إن شخصيات لاوسون ليست شخصيات بهية رائقة فحسب، بل إن طريقتها في الكلام تصور أشواقها وتشوفاتها.. وأتراحها وكروبها. إننا نسمع بوب برانت العجوز، وبطل الحرب الأهلية المحنك، يقول: "أجل يا رفاق، لقد استبدت بنا الكبرياء الآثمة الحمقاء في تلك الأيام فرحنا نحارب إخواننا.. وراح الدم الأمريكي يروى الأرض الأمريكية (ثم وهو يخبط بعكازه على رجله الخشبية) وإليكم ما صنعته طبيعتنا البشرية.. وبنو أبينا. لقد ذهبت ساقي لتنبت الأزهار فوق ثرى جتسبرج. لقد حاربنا إخواننا. أجل.. لقد فعلنا" ولاوسون له طريقة في ترتيب الكلام وتنسيقه للكشف عن الشخصية كشفاً فائقاً لا يعلى عليه. والشخصية "سلوب **Slop**" تقول: "وددت لو أن جيم فلمنز كان هنا، فهو الشخص الذي تتدفق في عروقه الموسيقى، فهي تصدر عنه بطريقة طبيعية كما يخرج الزبد مجللاً بالحبب من قدح الجعة[١].

ومسرحية إلمر رايس: "مشهد على قارعة الطريق **Street scene**" التي تجرى أمام واجهة إحدى العمارات الكبرى من مدينة نيويورك السفلى مسرحية حافلة بالشخصيات ذوات الأرومات الأجنبية المختلفة، ومن ثمة تجتمع فيها لهجات لغوية متباينة. ومن حوارها تلك القطعة التي تجرى بين أناس متجاورين في شارع واحد، والتي تكشف لنا عن أذن مؤلفها رايس.. تلك الأذن المرهفة التي تزن أدق النبرات الصوتية في هذه اللهجات، وعليك أنت أن تلاحظ في عناية طريقة رايس في كتابة كلام كل شخصية، ليكشف أحاسيسها ولينبهنا إلى منبتها والسلالة التي تنتمي إليها[٢].

Kaplan: Eet's de folt يقصد = it's the fault) of our economic system. So long as de (the) institution of private property exeests (exists) de verkers (the workers) will be at de moicy (the mercy) of de property-owning Klesses (classes).

Maurrant: That's a lot of bushua! I am a woikin' (working) man, see? I been payin' (I have been paying) dues for twenty-two years in the stage- Hand- Union. If W're not gettin' (getting) what we want,

---

(١) **John Howard Lawson, Processional in contemporary Drama, edited by E. Bradlee watson and Bonfield Pressey Charles Seribner's Sons, 1944, pp. 886**

(٢) لم نجد كبير جدوى في ترجمة القطعة المشار إليها للقارئ العربي– وحسبنا أن نلفت نظر هذا القارئ إلى أية مسرحية عربية يجتمع فيها السوري والقاهري والمغربي والصعيدي والدمياطي والعراقي والسوداني.. الخ.. كل يتكلم بلهجته (المترجم)

we call a strike, see? – and then we get it.

Lippo: Sure! Ees same wit' me (It is the same with me) We gotta (we got a) Musician- Union. We (getta) get to. Pay for da rehears'. (the rehcarsals), We getta. (get to) pay for da (the) overtime.

Shirley: That's all right when you belong to a strong union. But when a union is weak, like the Teachers Union, it doesn't do you any good.

MRS Jones (To Mrs. Fiorentino) Can y' imagine that? – teachers belongin' to a union!

Kaplan: (Impatiently) oll dese (all these) unions eccomplish (accomplish) notting (nothing) wotever (whatever) Oll dis (All this) does not touch de (touch the) fondamental (fundamental) problem so long as de tuls (the tools) of industry are in de (the) hands of de keptalist klesses (capitalist classes) ve vill hev (we will have) exploitation and sloms (slums) and.

Maurrant: T'hell with' all dat hooey! (The hell with all that nonsense!) I'm makin' (making) a good livin' (living) an' I'm (and I am) not doin' (doing) any kickin' (complaint or resist)

Oslen: (Removing his pipe from his mouth) ve (we) got prosperity dis (this) country,

***

لقد ساعد رايس المخرج والممثل من غير شك في فهم إيقاعات كلام كل من هذه الشخصيات. ولقد حدد سجايا الأرومة السلالية لهذه الشخصيات جميعاً من خلال الهجاء الخاطئ وحذف بعض الحروف وإحلال كلام غريب غير شائع محل الكلام المتعارف الشائع، ومن خلال تطفل بعض الشخصيات على الحديث ودخولها فيه من غير داعٍ، كما أنه جعل لكل منها ذاتية واضحة محددة المعالم.

وقد كان يوجين أونيل يكتب في كثير من الأحيان عن أناس ممن كان يواجههم في مغامراته وهو يعمل بحاراً فوق عابرات المحيط قبل أن ينصرف [(١)]

إلى التأليف المسرحي ويتخذ منه عمل حياته كلها. وشخصيات أونيل مرسومة رسماً جيداً

(١) من مسرحية street scene ط ١٩٢٩ س ٥٠- ٥١ وقد وضع المترجم الإنجليزية الأصلية بين أقواس ليسهل مهمة الفهم على من يعرف الإنجليزية من القراءة.

وطرقه في رسمها نماذج فائقة لكل كاتب مسرحي ناشئ يدهشه كيف يستطيع الكاتب أن يجعل للكلام الذي تلهج به كل شخصية نكهة خاصة وطعماً مستطاباً. وإليك هذه الفقرة من مسرحية القرد الكثيف الشعر "The Hairy Ape"من كلام يانك

Yank: (Standing up and glaring at long) Sit down before I knock you (you) down (long makes haste to efface himself. Yank goes on contemptuously(De (the) Bible, huh?

De Cap'tlist class (The capitalist) huh? Aw nix on dat Salvation Army Socialist bull.

(إلى الجحيم بلائحة جيش الخلاص الاشتراكي هذا!)

Get a soapbox! Hire a hall! Come and be saved, huh? Jerk us to Jesus , huh? تدعونا إلى يسوع هه؟ **A w g' wan! (Go away)** أو **away with you) I've listened to lots of guys like you see. Yuh're all (you are) wrong. Wanter (Do you want to** أو **(If you want to) know what it'ink? (think of you) yub ain't (You are no) good for no one, Yuh're de bunk!** (أنكم نفاية) **Yuh ain't (have not) got no noive,** أنكم لا خير فيكم لأحد **get me? Yuh're (Yon are) yellow, dat's (that is) what. Yellow dat's (that is) you. Say! What's dem (them) slobs in de foist cabin (in the first class) got to do with (with) us! We're better men dan dey (than they) are, ain't we? Sure! One of us huys could clean up de (the) whole mob with one mit**

إن واحداً منا فقط يستطيع أن يمحوهم بإصبع واحدة

***

لقد أعطانا أونيل على التحقيق صورة صادقة لشخصية يانك، هذا السائق (العطشجي) القوى المكتنز العضلات الذي هو أقرب إلى الحيوان منه إلى الإنسان، والذي يكشف لنا كلامه ولهجته عن أصله وفصله وما يكون من أمره، وفوق كل شيء عن رياسته البهيمية العارمة لغرفة القران.

وتستطيع أن توازن بين هذه الكلمة السابقة من مسرحية القرد الكثيف الشعر بكلمات أخرى في مسرحية "الإمبراطور جونس" لأونيل أيضاً.

وبطل المسرحية برونس جونس زنجي غير متعلم من زنوج أمريكا كان يعمل سابقاً حمالاً في خطوط السكك الحديدية بالولايات المتحدة الأمريكية ثم ارتكب عدة جرائم وحكم عليه، لكنه استطاع الفرار من البلاد إلى جزيرة منعزلة استطاع أن يجعل من نفسه فيها بأعمال البلطجة إمبراطوراً على العمال الزنوج هناك، يأتمرون جميعاً بأمره، ويساعده هذا الإنجليزي اللندني التاجر هنري سمذرس[1].

وإليك هذا الجزء من الحوار بين الرجلين والذي يمتلئ بالأخطاء النحوية والكلمات الغريبة في أسلوب جونس:

Smithers: (استطلاع) And I bet you got yer (your) pile o' (of) money 'id (hidden) safe some place.

Jones: (في اقتناع) I sho' has! (I should have) and it's in a foreign bank where no pusson (person) don't ever git (get) it out but me no matter what come. You didn't s'pose (suppose) I was holdin. (holding) down dis (this) Emperor job for de (the) glory in it, did you?

الخ.. الخ.

إن اللهجات التي تتحدث بها شخصيات أونيل لهجات لا يمكن أن يخطئ فهمها المستمع الأمريكي[2] ولا يمكن أن يجد الممثل المدرب الماهر إلا قليلاً من الصعوبة في إقامة الإيقاعات اللغوية التي يشتمل عليه مثل هذا اللون من الحوار.

وهناك وجه للشبه لا يخفي بين المسرحية الشعبية الأيرلندية والمسرحية الإقليمية في الولايات المتحدة. وقد نجح الكتاب الأيرلنديون في تصوير خصائص شخصياتهم المستعدة من عمار الحياة

---

(1) في كتابنا: أشهر المذاهب المسرحية خلاصة واقية لهذه المسرحية "المترجم"

(2) نعود فنلفت النظر إلى أن هذا هو الحادث في مصر، فالمستمع المصري لإحدى المسرحيات التي تجمع أشتاتا من شخصيات العالم العربي الشاسع من المحيط إلى الخليج لا يكاد يخطئ فهم شيء مما يقال، وإن لم ننكر أن لأهل العراق مثلاً تعبيرات لا يمكن أن نفهمها في مصر.. وهذه هي الحال في بعض تعبيرات أهل اليمن أو مراكش أو نجد وأحياناً أهل لبنان وأهل سوريا، ولذلك كان الأفضل ألا يستعمل الكاتب المسرحي "العربي" هذه التعبيرات حتى يضمن شمول مسرحيته وفهمها وإساغتها في العالم العربي كله. وذلك إذا كانت المسرحية من المذهب الواقعي الذي يصور بيئته وأهله تصويراً صادقاً.. وهذا هو ما يفعله الأمريكيون والأيرلنديون. "المترجم".

اليومية العامة– بقدر ما نجح مثلهم الكتاب الأمريكيون الذين يكتبون عن الحياة الشعبية العامة في أمريكا، ومن هؤلاء "بول جرين **Paul Green**" و" إب. كونكل **E.P. Conkle**" وكرمت هنتر **Kermit Hunter** الخ.. ويستطيع الكاتب الناشئ أن يتعلم الكثير من دراسة يقوم بها المسرحية الأيرلندية، ولاسيما من حوار ج. م. سينج وليدى جريجوري ولورد دنساني وسين أوكاسي ويول فنسن كارول. ودراسة مثل هذه قمينة بأن تكشف لصاحبها من الطريقة التي يصور بها الكتاب شخصيات مسرحياتهم في كثير من الأحيان بوساطة الإيقاعات التي تنشأ عن نسق كلامهم وعن طريق نطق كلماتهم المتمردة أيضاً.

ولقد حاول سين أوكاسي أيضاً في مسرحيته جونو والبيكوك (الطاووس) أن يعطينا لهجة المتكلمين نفسها.. مثال ذلك ما تقول "مسزبويل **Mrs. Boyle**".

"Isn't it terrible so here to be waitin" (waiting) this way! You'd think he was bringin (bringing) to poun's (pounds) a week into the house the way he's going on. He were out the Health Insurance long ago. He's afther wearin' (after) (wearing) eat the unemployment dole, an' (and) sow he's thryin' (trying) to wesr out nel As, (and) constantly singin' (singing)... ets[2][1]

وتكتفي ليدي جريجوري في تصوير شخصيات بلدة كلون **cloon** في مسرحيتها "مرج السنبل البري **The Hyacinth Halvey**" بمجرد إعطائنا إيقاع الكلام دون أن تحاول تبيين نطق الكلمات.. مثال ذلك هذا الجزء من ذلك المشهد في مكتب البريد بين مسز ديلان (مديرة المكتب) ومس جويس مديرة منزل القسيس:

Mrs. Delane: Good evening to you, Miss Joyee, what way is his reverence to-day? Did he get any ease irom the cough?

Miss Joyce he did not, indeed, Mrs. Daiane. He has it sticking to him

---

(١) ويلاحظ القارئ بعض الترجمات التي تطرأ على أواخر بعض الكلمات فتعطف حرفها الأخير وهو ما يحدث عنده في بعض المدن المصرية (كالمحلة الكبرى وما حولها من ترخيم أواخر بعض الكلمات حين يقولون.. بفتح وسكون مكان بيص، وزي مكان زيت وال سكان في الخ.. وليس سكان المحلة جميعاً يتسلون هذا، لذلك تلاحظ بين النهاية والطيفة البانية هناك– والقاري أن يرجع إلى رسالة في لهجات العرب واللهجات العامية للمصور له حقى تاصف ورسالة الدكتور حسن نصار، فيهما غطاء لهذا الموضوع في المجال العربي (المترجم)

(٢) كما يقول بعضنا، مساء الخير عليكم أو عليكي (للمؤنث) (المترجم)

yet. Smothering he is in the night time. The most thing he comes short in is the voice.

Mrs. Delane, I'm sorry, now, to hear that. He should mind himself well

إن هاتين المرأتين تتكلمان كما تملى عليهما طبيعتهما في الكلام. فحينما تستفهم مسز ديلان عن صحة القسيس يكون من الطبيعي عندها أن تقول:

What way is his reverence to day?

(أو كما نقول نحن: إزى نيافته النهاردة؟ وكيف نيافته؟ أو إيش حاله؟) كما أنه من الطبيعي عند مس جويس أن تجيب على هذا النحو:

Smothering he is in the night-time

(وذلك بدلاً من نسق الكلام المعتاد):

He is smothering

أي إنه يتنفس بصعوبة ليلاً أو يتحشرج ليلاً.. والطريقة التي تتحدث بها كل من المرأتين تجعل لكلامها إيقاعاً لا يخفى.

ولعل مسرحية: "الراكبون إلى البحر" هي أشهر المسرحيات ذات الفصل الواحد، وهي من تأليف ج. م سينج. وكثير من الكتاب ومؤرخي أدب المسرح الثقات يردون عظمتها إلى طريقتها في الكشف عن شخصياتها ذات الأبعاد المتكاملة تكاملاً تاماً، وذلك في لمحات خاطفة لا تستغرق وقتاً طويلاً. وهذه الميزة، بالإضافة إلى ما يدعمها من هذا المزاج أو الجو النفسي الشامل شمولاً تاماً أخاذاً، يمدان الدارس بأنموذج فذ للدراسة بأنموذج فذ للدراسة وإنعام النظر.

وتستطيع أنت أن تلاحظ سحر اللغة الأيرلندية في المشهد الافتتاحي من هذه المسرحية، والحوار فيه يجري بين ابنتي المرأة العجوز (موريا):

(كاقلين توقف دوران مغزلها بحركة مفاجئة، وتميل برأسها إلى أمام لتسمع)

Cathleen: How would they be Michael's, Nora? How would he go the length of that way to the far north?

Nora: The young priest says he's known the like of it. "If it's Michael's they are, " says he, "you can tell herself he's got a clean burial by the Grace of God, and if they're not his, let no one say a word about them, for she'll be getting her death, "says he," with

crying and lamenting" [1]

والآن، لك أن توازن بين تلك الفقرة والفقرة التالية من مسرحية كونكل "مقدمة للمجد".

ABE: I reckon no one's got more sympathy for the sore-oppressed than me. But we can't afford to make up our minds till we know the facts, Southerners would stand to lose millions if they were freed. Seems to me whether slavery is or is not wrong depends on whether the slave is ot is not a "man". I think –I- don't rightly kier to talk of it now, Stranger[2]

---

(١) ونعود فنكرر أن هذه نماذج للصعوبات اللغوية في الإنجليزية بخاصة، ومن هنا عدم ترجمتنا لها في صلب الكلام.. وقد سبق أن أشار المؤلف إلى أن رسم الكتابة في كل لغة لا يمكن أن يعبر تعبيراً كاملاً عما يريده الكاتب- ومن ثمة تحايل بعض الكتاب على تفهيم المخرج والممثل ما يريدون.. ولغتنا العربية بلهجاتها الكثيرة التي لا يمكن أن تحصى دليل على ذلك.. وكم من معنى أو إشارة أو حركة يريد الكاتب رسمها فلا يستطيع مهما تكن قدرته البلاغية وامتلاك ناصية اللغة.

وإلى القارئ ترجمة الفقرة السابقة من مسرحية سينج، ترجمة لا يمكن إثبات إيقاعات اللهجة الأيرلندية فيها..

فمعذرة: (مع إضافة سطرين في أول المشهد حذفهما المؤلف ونحن ثبتهما لضرورتهما).

(نورا: في صوت منخفض) أين هي؟

كاثلين: إنها ممددة في فراشها.. كان الله في عونها.. ولعلها قائمة.. إن كان في استطاعتها أن تنام.

(نورا داخلة في هدوء.. وتخرج لفافة من تحت حرامها)

كاثلين: (وهي تدير المغزل بسرعة) ما هذا الذي معك؟

نورا: أشياء أحضرها القسيس الفتى.. قميص وجورب عادي انتزعا عن جثة شخص غريق في دونجال (تتوقف كاثلين عن الغزل فجأة وتتطلع برأسها لكي تسمع ما تقوله نورا) إن علنيا أن نتبين إن كانت هذه الملابس هي ملابس ميخائيل.. إنها لن تلبث أن تذهب بنفسها إلى البحر لنبحث ثمة. كاثلين:

ولكن كيف يمكن أن تكون الملابس ملابس ميخائيل يا نورا؟ كيف يمكن أن يكون قد ذهب نحو الشمال كل هذه المسافة؟

نورا: يقول القسيس الفتى إنه قد عرف حالات كهذه ثم هو يقول: "إذا كانت هذه الملابس هي ملابس ميخائيل فتستطيعين أن تذكري لها بأنه قد دفن دفنة مباركة، وفي رحمة الله ورعايته.. أما إذا لم تكن هذه الملابس ملابسه فلا تدعوا أحداً يذكر لها شيئاً عنها لأنها لا بد أن تقضي على نفسها حزناً بكثرة البكاء والنحيب"

(٢) وفيما يلي ترجمة الفقرة :

لقد أعطا نأكل من شروود وكومكل ملامح شخصية لنكولن. وهذه النماذج من كلامها لا يجمع بينها تشابه أو توحد، إلا أن التأثير الكلي العام الذي يحدثه هذا الكلام في كلتا المسرحيتين يجعلنا نلمس أن الكاتبين كانا صادقين في تصوير لنكولن تصويراً مسرحياً وفقاً لما كان يعيش بالفعل في حياته الواقعية. [١]

وهناك أمثلة لا حصر لها فيما كتب للمسرح من تمثيليات تجمع كل طرز الشخصيات المسرحية وأنماطها التي تخطر بالبال. والمهارة التي جعلت كتابنا يخلقون هذه الشخصيات ويوفرون لها من السجايا والسمات ما تبدو به أناساً حقيقيين متكاملي الأبعاد شيء واضح ملحوظ لا يمكن أن ينكر. ومن الأمثلة على ذلك شخصية "ليدي كتي **lady kitty**" – تلك المرأة الثرثارة في مسرحية سومرست موم "الدائرة" والتي يمكننا أن نلاحظ كيف أن ثرثرتها تكشف لنا عن شخصيتها:

ليدي كتي: إني ما كنت عصبية في حياتي قط، لقد ولدت ممثلة بطبعي، ولو قدر لي أن أعود

آبي: إنني لم أكن أجد بدا من ذلك.. لأنه كان يبدو شديد القرب مني– دائماً أبداً– وعلى قدر ما أستطيع أن أتذكر. إنني عندما كنت لا أزيد في الطول على هذه المنضدة، قمنا بدفن والدتي، بعد أن أضنتها حمى اللبن الخبيثة.. تلك المخلوقة المسكينة! وقد قمت بمساعدة بو في صنع التابوت فكنت أكشط الصدأ عن معدنه بمطواتي الكبيرة. ودفناها في بقمة عارية من الشجر وسط الغابة إلى جانب جدتي العجوز بتسي سبرو. وقد اعتدت أن أذهب هناك في كثير من الأحيان لألقى النظر على هذا المكان– كما اعتدت النظر إلى الغزلان وهي تعدو فوق القبر بسيقانها الصغيرة النحيلة.. ومنذ ذلك اليوم لم أستطع أن أقتل غزالاً مطلقاً. وفي إحدى المرات ضاقت على الأرض بما رحبت حينما رأيت بو يوجه بندقيته إلى أحد الغزلان فضربت السلاح إلى أعلى.. إنني دائماً أقارن بين نظرات تلك الغزلان وبين نظرات الرجال– الرجال في مدينة نيوأ ورليانز– أولئك الذين تستطيع أن ترى أنهم ينطوون على شهوة القتل في قلوبهم.

(١) وإليك ترجمة الفقرة أعلى هذه الصفحة:

أحسب أن أحداً لم يؤت من الرحمة والرثاء للمضطهدين الذين اشتدت عليهم وطأة الظلم أكثر مما أوتيت.. بيد أننا لا نستطيع أن نعقد نوايانا على شيء حتى نعرف الحقائق. فأهل الجنوب قد يستمسكون بمبادئهم ولو خسروا الملايين إذا تحرروا. يبدو لي أن كون العبودية شيئاً خطأ أو أنها ليست كذلك، يتوقف على ما إذا كان العبد إنساناً أو أنه ليس كذلك. وأظن أنني لا أهتم حقاً بالتحدث عن ذلك الآن، أنا هذا الغريب

إلى الشباب من جديد لعلوت خشبة المسرح.. وللممثلات كما تعلمين قدرة خارقة على الاحتفاظ بشبابهن وحداثة سنهن.. أعني أنهن ممثلات على الدوام. وأحسب أن السبب في هذا هو قيامهن بتمثيل أدوار مختلفة باستمرار. هيوجي، أترى أن آرنولد يشبهني أم يشبه أباه؟

أعتقد بالطبع أنه صورة طبق الأصل مني.. آر نولد.. أظن أن من واجبي أن أخبرك أن الكنيسة الكاثوليكية قد قبلتني فيها في الشتاء الماضي.. ولقد ظل هذا يشغل بالي سنين طوالاً. وفي المرة الأخيرة التي كنت فيها في مونت كارلو لقيت رجلاً لطيفاً من رجال الدين.. وقد احتفظ بهذا السر. إذا كنت أعرف أن هيوجي لن يوافق (ثم إلى إليزابيث) هل تهتمين بأمور الدين؟ أحسب أن هذا أمر عجيب ومدهش.. ولا بد من حديث لنا طويل عنه يوماً من الأيام.

***

إن آخر مسرحية لسدني هوارد: "الحبل الفضي **The Silver Cord**" هي تصوير رائع لامرأة ترفض أن تقطع هذا الحبل السري الرمزي الذي يربطها بأولادها وتتجلي فيها روح التملك والسيطرة حينما تتحدث إلى زوجة ابنها عن ألبوم الصور فتقول:

مسز فلبس: إنني لم أقم لذلك وزناً قط. لقد اعتدت أن أدرس صورهم الفوتوغرافية شهراً بعد شهر، كما اعتدت أن أدرس وزنهم أيضاً. ولم أكن أكتفى بملاحظة أجسامهم وهي تنمو. لقد كنت بحاجة إلى سجل يسجل تطورات عقولهم وأرواحهم أيضاً. وكان يمكنني أن أقارن بين تعبيرات عيني ديف مثلاً، في الساعة التاسعة، وبينهما في الساعة الثامنة والنصف، ثم أرى العمق المتزايد.. وفي حياتي ما خاب ظني أبداً.

***

في الفصل السالف الذي تحدثنا فيه عن الحوار تناولنا مشكلة كتابة المسرحية الشعرية، وقد لاحظنا ثمة أنه كثيراً ما يجتمع النثر والنظم في المسرحية الواحدة. ومسرحية ماكسويل آندرسون: "إليزابيث الملكة" مثال على المزج البارع بين النثر والشعر. فالحراس في المشهد الافتتاحي يتحدثون بالنثر طبعاً:

الحارس الثالث: ما رأيك في الملكة؟

الحارس الأول: رأيي في الملكة؟ رأيي أن المعروف المشهور أنها الملكة العذراء، ولن أزيد على ذلك.

الحارس الثاني: ولكن.. هل تعتقد أنها عذراء؟

الحارس الأول: إنها بلا شك قد كانت عذراء، أيها المشاغب الديوث، وذلك لأن النساء جميعاً قد كن يوماً ما عذراوات، ولكن السؤال هو: أولاً، متى ... و ... ثانياً.. أين؟

الحارس الثاني: أين؟

الحارس الأول: أين.. أيها المشاغب الديوث.. أين؟

الحارس الثالث: ألا تستطيع أن تقول، في المكان المناسب؟

الحارس الأول: كلا.. أستطيع أن أقول في المكان المناسب، لأن من العسير القول بما إذا كان ثمة مكان مناسب تكون فيه المرأة عذراء.. إلا إذا كان هذا المكان هو الكنيسة.. وأنا رعاني الله وحرسني.. لا أذهب إلى الكنيسة؟

وهلم الآن فلنقارن بين لغة الحراس وبين التعبيرات الشعرية التي يتحدث بها كل من إليزابيث وإسكس. ففي القطعة التالية تشير الملكة إليزابيث مجرد إشارة عابرة إلى السير وولتر رالي وإلى شكته الحربية المموهة بالفضة:

إسكس: إنه لن يلبس بعد اليوم فضة في حضرتك

إليزابيث: ماذا صنعت؟ تعال فحدثني

كنت أعلم أن هذه الفضة يمكن أن تشب النيران.. ماذا حدث؟

إسكس: لا شيء .. إلا أن هذه البدعة أو الموضة قد مضى أوانها.

إليزابيث: كلا .. بل خبرني.

إسكس: حدث أنه كان في الطريق حينما أفرغ الوعاء من فوق فذهب يغير ملابسه.

إليزابيث: إنه لن يسمح لك بفعل هذا به..

إسكس: (متوجهاً نحوها) وأنت لن يسمح لك بالسخرية مني يا.. يا مليكتي (يقبلها)

إليزابيث: أليس غريباً كيف يمكن أن تصبح قبلة أي رجل.

أشبه بقبلة أي رجل آخر.. أو قبلة أية امرأة. شبيهة بقبلة أية امرأة أخرى؟

إسكس: إلا قبلتك لي

كلا.. ولا قبلتي لك.. أيتها النذلة الكذوب

أيتها النذلة والملكة.. أيتها المخادعة ذات اللسانين.

أيتها الكلبة من نحاس.

إليزابيث: بل من فضة يا عزيزي.. لأكن كذاك.

كلبة من فضة.. فهذا يذكرني برالي.

إسكس: عليك اللعنة.

***

والكاتب المسرحي الذي يصبو إلى أي مقدار من النجاح في المجالات

المسرحية لا بد له بالضرورة أن يكون عالماً خبيراً بأسرار اللغة. لأنه لا يستطيع أن يتخصص في العرض المسرحي إلا عن طريق التوفيق بين ما يقوله الشخص وبين الطريقة التي يمكنه أن يقوله بها. والأمثلة المذكورة آنفاً لا تصور إلا جانباً ضئيلاً من كنوز الأمثلة الكثيرة التي يجب على طالب الكتابة المسرحية أن يفتش عنها وينقب عليها ويدرسها دراسة واعية.. وستكشف له مثل هذه الدراسة مدى ما بين عمل المؤلف الموسيقى وعمل الكاتب المسرحي من تشابه وتماثل وإن اختلفت الرموز.

الفصل الثاني عشر

إجراءات الكتابة ومراناتها

من النادر أن يتبع الكتاب المسرحيون فيما يكتبونه خطة واحدة يمكن التنبؤ بها أو الكشف عنها، شأنهم في هذا شأن غيرهم من الفنانين، وأما إنسان يحاول أن يصوغ قاعدة تحتذي ويقاس عليها في عملية الكتابة المسرحية لا يلبث أن يكتشف أن كل كاتب مسرحي يهتدي بعد طول البحث إلى طريقته المفضلة التي تصبح في رأيه أسهل الطرق وأقربها إلى طبيعته.

وهذا الفصل يصف طرقاً مختلفة خاصة بالإجراءات الآلية الصرفة.. من كتابة الحوار إلى أن تصل المسرحية إلى مخطوطتها النهائية المعدة للتمثيل. وهذه .. الطرق مختلفة ومنوعة.. ونحن لا نرجو من هذا البحث إلا أن يجد فيه الكتاب الناشئون ومدرسو الكتابة المسرحية المعلومات التي قد تعينهم على حل المشكلات التي تواجههم في كتابة المسرحيات.

تمثيل الحوار

كثيراً ما تنشأ الصعوبات في تنسيق الصلة بين الكلمات وإحكام تجاورها حتى ينطقها الممثلون نطقاً سليماً صحيحاً حينما يقومون بإلقائها، وذلك على نحو ما بيناه في الفصلين الخاصين بالحوار وباللغة. والممثلون يدركون أحياناً أن مجموعة معينة من الكلمات التي كتبها المؤلف لا يسيغها اللسان ولا يجرى بها في سهولة ويسر.

إن كتابة جمل صالحة للتمثيل والنطق بها.. جمل تحمل المعاني التي يتوخاها المؤلف حملاً له أثره وفاعليته ومع هذا تكون سهلة الأداء والإلقاء، يمكن في كثير من الأحيان تحقيقه والوصول إليه إذا قام المؤلف بالنطق بهذه الجمل وإلقائها بصوت مرتفع أو إذا قام بتمثيل المشهد. والكاتب بهذه الطريقة يستطيع أن ينقل المعنى السليم المقصود، وأن يكشف عن الدرجة الصحيحة للانفعال الصوتي المطلوب. وقد نصحنا في الفصل الرابع الذي عنوانه: "تطوير القدرة على الكتابة المسرحية" بأن يتمرس الكاتب بالتمثيل بوصفه وسيلة من الوسائل التي تعده لعمله الكتابي وتمكنه منه. ونحن لم يدفعنا إلى توصية الكاتب باتباع مثل هذه الخطة إلا ما نلمسه من قيام هذه العقبة الأساسية التي تعترض سبيل كل من يريد كتابة جمل وعبارات صالحة للتمثيل

وللإلقاء والنطق بها في سهولة ويسر.

إن الجملة المكتوبة والجملة المنطوقة لا تتساويان أحياناً في الأثر الذي تعطيانه في كل من الحالتين. والكاتب المسرحي يكتب للممثل والمتفرج، ولا يكتب للقارئ، ومن ثمة فهو يحسن صنعاً إذا حاول أن يسمع تمثيلياته كما سوف يسمعها المتفرجون في المسرح، بل أن يحاول إخراجها في ذهنه حتى لا يحمل المخرج عملاً لا طاقة له به.

كتابة التوجيهات المسرحية

هناك وجهتان من وجهات النظر فيما يتصل بكتابة التوجيهات المسرحية فبعض الكتاب يشعر بأن من الضروري أن يضمن مسرحيته الأفعال المرئية التي تطلبها هذه المسرحية وهو يكتب حواره.. في حين يأخذ البعض بالرأي القائل بأفضلية أن يفرغ الكاتب من كتابة حواره كله، حتى إذا انتهى منه عاد فوضع توجيهاته المسرحية. أما القطع بأفضلية إحدى الطريقتين فيفصل فيه الكاتب نفسه حينما يتحقق أية الطريقتين هي الأحسن.

وأولئك الذين يعنون بوضع التوجيهات المسرحية، يكونون قد نسوا فهمهم التلقائي المباشر للموقف.. ذلك الفهم الخصب الذي يكون قد ند عنهم الآن وتلاشي من ذاكرتهم. وبعض الكتاب يجدون أن توجيهاتهم المسرحية تكون توجيهات آلية مفتعلة إذا هم كتبوها بعد الفراغ من كتابة حوارهم. ويشعر أولئك الذين يرون هذا الرأي عادة أن التوجيهات المسرحية هي عمل من أعمال الخلق.. مثلها في ذلك مثل الحوار تماماً:

وقد كانت الكاتبة المسرحية مس راشيل كروؤس مؤلفة مسرحية: "سوزان والله susan and God" ومسرحيات أخرى كثيرة ناجحة منذ عشرات قليلة من السنين تتبع طريقة كتابة الحوار ووضع التوجيهات المسرحية في وقت واحد. وكان الذي يساعدها في ذلك وييسر لها مهمتها أنها كانت تعنى برسم الخطط لخشبة المسرح وتعيين مواضع الأبواب وأماكن الكراسي والمناضد وغيرها قبل الشروع في كتابة الحوار. وبالرغم من أن هذه التوجيهات كانت عرضة للتغيير على الأرجح في أثناء عملية الإخراج، فقد كانت راشيل كروثرس تستطيع تصور العمل في مسرحيتها تصوراً كاملاً وتصور العلاقات المسرحية التي تربط بين شخصياتها وهم فوق المنصة.

أما حجة الذين يقولون بوجوب كتابة التوجيهات المسرحية بعد الفراغ نهائياً من كتابة الحوار فتنحصر أساساً في أن التوجيهات المسرحية تحتاج إلى أسلوب من الكتابة يختلف عن أسلوب

الحوار.. الشيء الذي يعد عملاً دخيلاً أو منطقلاً على عملية الخلق الضرورية للتدفق التلقائي الكتابة الحوار. لقد كان الكاتب المسرحي الإنجليزي أ. أ. ملن يكتب حواره على الدوام أولاً وقبل أن يدخل عليه أي قدر من التوجيهات المسرحية. حتى إذا انتهى منه "عاد على كره منه ليكون روائياً وليسرد هذه التوجيهات" وهذه هي عبارته هو نفسه. وملن في هذا هو المثال الفذ لأولئك الكتاب الذين يرون أنه وإن يكن مما لا بد منه إدخال قدر معين من الطرافة والمرح على وصف الكاتب للشخصيات والإشارة إلى انفعالات كل منهم، فمما لا شك فيه أن تعيين الكاتب لمكان المدفأة أو موضوع النافذة، وتحديده لعدد آلات التليفون على المكتب هو عمل كئيب بشع، لأن الكاتب– كما يقول ملن "لا يمكن، وقد أخذ المشهد الافتتاحي من الفصل الثاني يختمر في ذهنه، أن يشغل نفسه بالمفروشات وألوان الأثاث وما في مكان الفعل من أدوات."

وبغض النظر عن الطريقة التي يختارها الكاتب المبتدئ لكتابة توجيهاته المسرحية، فإنه سيقرر حتماً الطريقة التي تتناسب أكثر من غيرها وقدرته على خلق المسرح الناجح ذي الأثر الفعال.

والتوجيهات المسرحية ليست عقبة ذات بال بالقياس إلى الكاتب المتخصص المحترف الذي يشرف بنفسه أيضاً على إخراج مسرحياته، لأنه يستطيع حينئذ تنفيذ الفعل وفقاً لما كان يتخيله وهو يكتب حواره. وتوضح لنا هذا لطريقة التي كان يتبعها جورج م. كوهان في كتابة تمثيلياته، كما تكشف لنا أيضاً عنه طريقة مخالفة للطرق التي كان يتبعها السلف في تأليف مسرحياتهم، ولقد وجهت إلى كوهان يوماً ما تهمة سرقة مسرحيات الغير وانتحالها لنفسه. وقد ذكر أمام المحكمة أنه كان يكتب مسرحياته مشهداً مشهداً في كل مرة، وأنه كان يبدأ في تدريب القراءة على الفصل الذي ينتهي منه قبل أن يكتمل له أي فصل من المسرحية، بتمامه، ومن ثمة كان يمكنه بناء إطار المسرحية في أثناء إجراء التدريبات عليها. وهكذا وجدت هيئة المحلفين أن كوهان غير مذنب وأنه بريء من تهمة السرقة التي وجهت إليه. ونحسب أن الفرصة لن تتاح على الأرجح للكاتب المبتدئ أو للكاتب المحترف في هذه الأيام لتجربة طريقة كوهان مهما يكن شأنها من الأهمية وانقطاع النظير.

تهيئة الجو والبيئة للكتابة

ولا بد هنا من الإشارة إلى مشكلة توفير الجو أو المزاج النفسي المناسب والبيئة الصالحة للكتابة المسرحية، وكثيرون من أدعياء الكتابة للمسرح يسوفون ويماطلون لكنهم لا يكتبون شيئاً، فإذا سألتهم عن سبب إحجامهم عن الكتابة تذرعوا بأسباب منتحلة من قبيل قول الواحد منهم

مثلاً: "إنني ليس لي مزاج" أو قوله: "إنني لا أستطيع الكتابة هنا– لأن ثم كثيراً مما يشغل البال ويصرف الذهن عن الكتابة" بل ربما غالي فقال: "إنني فنان، ولا بد للفنان من الشعور بعملية الخلق" وهذه كلها حجج سخيفة وباطلة، فالشخص إذا كان كاتباً حقاً لكتب وكتب كثيراً. وأمثال هذه الحجج التي ذكرناها هنا قد تكون حججاً لها ما يسوغها، بيد أنها في معظم الأحوال لا تزيد على كونها محاولات لتسويغ عجز أصحابها عن الإنتاج المثمر الغزير.

وقبل أن ندعي أن مشكلات المزاج والبيئة الصالحة للكتابة المسرحية شيء لا أساس له، لا نرى بدا من التأكيد بأن بعض الكتاب يواجهون أمثال تلك المشكلات بالفعل، إلا أنهم لو بحثوا لهم عن حل لها لاستطاعوا أن يجدوه عادة "فإذا كان أحدنا ليس له مزاج" للكتابة فمن واجبة أن يحاول توفير هذا المزاج والتماس أسبابه المناسبة، وإذا كان أحدنا يشعر بأنه لا يستطيع الكتابة في مكان ما، فمن واجبه التماس المكان الصالح للكتابة.. أي أن واجبه في كلتا الحالتين أن يعمل على تلافي الأسباب التي تعوقه عن مهمته الكتابية، وليس عليه أن يتلكأ ويماطل ويسوف.

وتوفير أسباب المزاج الذي ينشده أحدنا في مسرحية من المسرحيات يشكل معضلة محيرة لبعض الكتاب. فإذا كانت المسرحية تطلب مزاجاً خاصاً، وكان الكاتب من هذا النوع الذي يحب أن يغمر نفسه في ذلك المزاج لكي ينتجه ويوفره– إذن فما عليه إلا أن يدعمه ويسانده بتوفير ألوان النشاط التي تستثير المزاج وتستجيشه. وهذه المثيرات التي تستجيش المزاج تختلف من شخص إلى شخص.. بل تختلف في كثير من الأحيان من حيث المزاج الذي يراد توفير أسبابه.. فبعضهم يوفره بقراءة مسرحيات ذوات طابع مشابه، أو بالإصغاء إلى منتخبات موسيقية معينة، والبعض يلتمس ما ينشده من ذلك بالقيام ببعض المجهودات الرياضية المسلية المجددة للقوى والتركيز المطلوب في لعبة الجولف أو في التنس يستجيش صنفاً معيناً من الناس بطريقة غريبة ولأسباب غريبة لا يمكن تأويلها، فهاتان اللعبتان تستنفذان قدراً كبيراً من الطاقة والجهد، ومع هذا يمضى الذهن في مساندة المزاج الخلاق ودعمه. وبعض الناس يفضل الجري في المطر ليوفر لنفسه أسباب المزاج، ويفضل آخرون القيام ببعض الطقوس الدينية والشعائر الشاذة لكي يوفروا لأنفسهم الجو الروحي "الصحيح".

لقد كان إدوارد نوبلوك مثلاً يقوم بإجراء من الإجراءات التي تستجيش المزاج وتبتعثه يختلف في كل مسرحية عن غيرها من المسرحيات. وقد وصف لنا الطريقة التي استخدمها لإعداد نفسه

لكتابة مسرحيته "قسمت". والكتاب الذين لا يجدون أية صعوبة في توفير المزاج الذي ينشدونه قد يعدون هذه الطريقة شيئاً مسلياً.. في حين يجدها آخرون شيئاً جنونياً لا يصدر إلا عن شخص مختل التفكير، إلا أن نوبلوك اتبعها بجدية وتشبث مع ذلك. وقد كتب في كتابه "حول الغرفة round the room يقول: إنني استيقظ الآن كل يوم عند مطلع الفجر فأرتدي عباءتي العربية التي اشتريتها في تونس، ثم أؤدي ركعات خاشعة مما شرعه محمد (ص) وذلك قبل أن أشرع في عملي الكتابي. ولقد يبدو هذا عملاً من أعمال الغفلة في نظر البعض.. بل هو كان يبدو لي كذلك.. ولا يزال حتى الآن.. بيد أنني كنت أقوم بهذه العبادة الخاشعة في جد وإخلاص.. وكان مما لا بد منه أن تظفر تلك المسرحية بالنجاح وإلا لم يكن لي محيص من الإقلاع عن التفكير، أي تفكير في أن أصبح يوماً ما كاتباً مسرحياً مرموقاً معترفاً به. لقد كنت وأنا أقوم بهذه الصلوات الإسلامية أشعر أنني ألقى بنفسي في الجو، أو المزاج النفسي الملائم، وكانت هذه الصلوات تعدني لعملي الكتابي اليومي.. لقد كانت شعيرة لا بد منها لروحي لكي أباشر عملي في غير خوف ولا جل[١].

إن أحداً منا لا يستطيع أن يصف طريقة أكيدة محققة لاستجاشة الجو النفسي أو المزاج الصالح للكتابة. وحسبنا أن نشير إلى أن ثمة مشكلة حقاً في كيفية توفير المزاج المناسب للمسرحية التي يكتبها الكاتب واستمرار هذا المزاج والمكوث فيه. وأما البيئة الصالحة لهذا العمل والظروف التي تحيط به فشيء آخر. وأحسن ما يتم به العمل الكتابي بوجه الإجمال هو أن يجرى في مكان هادئ منعزل عما يجري في العالم الخارجي من الأمور. ويجب على الإنسان حينما يكون مستغرقاً في الكتابة أن يجنب نفسه أمثال تلك الشواغل التي تخرجه من عمله، ومن ذلك رنين التليفون من حين إلى حين، أو دق جرس الباب بين الفينة والفينة، وإذا كان لا بد للبيئة من أن تكون بيئة مناسبة للتفكير والكتابة، فلا بد من أن تكون نسبياً بيئة خالية من المزعجات والمنغصات ومشتتات الفكر. ومما يؤسف له أن يتهم الكتاب أحياناً بالشذوذ والغرابة لأنهم ينطوون على أنفسهم ويعتزلون العالم، مذ كانوا في الغالب الأعم يتجنبون المجتمع بالضرورة، في الفترات التي يتفرغون فيها لعملية الخلق الكتابي إن كثيرين من الكتاب الذين تستبد بهم نشوة كتابة مشهد من المشاهد والتحمس الفراغ من بناء هذا المشهد يندفعون في كتابته حتى في فترات الغداء والعشاء. وهذا يجعلهم ينسون مواعيد أعمالهم وما ارتبطوا به من المواعيد الاجتماعية

---

(١) Edward Knoblock, Round the Room, chapman & Hall, Ltd. 1939, p. 111

الأخرى. وهذا "أون ديفز **owen Davis** في استعراضه لحياته الكتابية الطويلة للمسرح يقترح بطريقته الفكاهية على الكاتب الناشئ ألا يسمح لأي مخلوق بأن يشغله في أثناء الكتابة وينصحه. فيقول: فإذا دق التليفون فلا ترد عليه، وإذا تمردت زوجتم وصخبت فطلقها! وليس من الأعمال التي يمكن تركيتها أو النصح بها أن ينفصل الزوج عن زوجته لكي يوفر لنفسه سويعات من الهدوء والسكينة، إلا أن الأفكار إذا كانت مختمرة وجياشة لم يكن أي شيء ولا أي شخص بالقياس إليها ذا أهمية على أنه ليس في الدنيا من ينتظر من أي كاتب مسرحي أن يكون عضواً معقولاً في الهيئة الاجتماعية.

إن الكاتب المسرحي بحاجة إلى وقت يستكمل فيه "طمأنينة التأمل الراعي، وبالأحرى: الملكة التي يزن بها القيم الروحية الداخلية" وهذا هو ما وصفها به "تشارلز كلين **Ch. Klein**" ذات مرة.. وهذه الطمأنينة قد توجد في سهولة ويسر في مدينة نيويورك أو في أية مدينة ضخمة أخرى ذات ضجيج وعجيج، كما توجد في أبعد أرجاء البلاد وأشدها انعزالاً، وعلى الكاتب أن يكون في صميمه واعياً بما يضطرب من حوله في العالم الخارجي في أثناء عملية الخلق مدركاً له، متأثراً به، ملغياً وجوده إلغاء تاماً في أثناء تجميعه لمادته المسرحية. وعليه ألا يستغرق في بحر الخلافات الحزبية التي تعج بها دنيا التجارة أو عالم المحترفين.. لأن مثل هذا الاستغراق يتسبب على الدوام في متاعب ومزعجات تعرقل عملية الخلق وتقف عقبة كأداء في طريقها.

والأشياء التي تشتت الفكر وتشغله عما هو فيه قد تحدث في الريف كما تحدث في المدينة وقد ذكرت "إدنا فرير **E. Ferber**" أنها تجد ما يشغلها دائماً وهي مكبة على كتابتها في إحدى المزارع "لأن الأمر لا يخلو دائماً من وجود بقرة تلد عجلاً" وبعض الناس، أمثال أوجستس توماس، ذلك الذي كان صحفياً عاملاً دءوباً، يستطيعون العمل أينما كانوا، إلا أن معظم الفنانين بصفة عامة بحاجة إلى الجو الهادئ الناعم الذي ينتجون فيه. والطالب الجامعي، أو طالب الكلية أو المعهد، الذي يتخصص في الكتابة المسرحية تعترضه مشكلة حقيقية في سبيل حصوله على مثل هذا المكان. فالظروف الحاشدة المحيطة بالحرم الجامعي أو أية ساحة دراسية تحو بين الطالب وبين المعيشة الانفرادية، ومن ثمة وجب عليه أن يفكر دائماً في رغبات الآخرين. على أن مما يثير العجب ضآلة عدد الطلاب الذين يكتشفون تخوم المكتبات الجامعية الهادئة حيث يكون الجو المحيط بالكاتب هناك مواتياً دائماً للتفكير الخلاق ومناسباً له.

ساعات الكتابة

متى يجب على الكاتب أن يجلس للكتابة؟ هل يجب عليه أن ينتظر حتى تتملكه الرغبة في الكتابة، أم يجب عليه أن يرتبط بساعات منهجية منتظمة يفرغ فيها للكتابة مهما تكن الظروف؟ الواقع أن مرد ذلك إلى الكاتب نفسه، إذ عليه أن يكتشف لنفسه أحسن الطرق المناسبة له، وإن كان من المستحسن كل الاستحسان مراعاة العمل في ساعات منتظمة محددة.

إننا بالتأمل في عادات بعض كتاب برودواى الناجحين تتبين لنا سلسلة طويلة متباينة من الساعات الصالحة للكتابة، فبعضهم يكتب طوال ساعات النهار.. وبعضهم يفضلون أن يأخذوا أنفسهم بساعات معينة في الفترة التي تتسع لها طاقتهم.. هذا وثمة من يرون أنهم يكتبون خير ما يكتبونه ليلاً.. وهناك أولئك الذين لا يكتبون إلا إذا أحسبوا بأنهم يستطيعون أن ينتجوا شيئاً ذا قيمة ولا يحاولون أن ينظموا ساعات للعمل في أيام معينة، ذلك بينما نجد كتاباً يتبعون منهجاً محدداً لا يخرجون عنه ويستطيعون مع ذاك باستمرار وبصورة ثابتة كتابة مسرحيات لها قيمتها. وكلا يد فتش على سبيل المثال كان يقيد نفسه بثلاث ساعات في اليوم يكتب فيها لا يتعداها لكنه كان يكتب يومياً... وهناك من الكتاب من يأخذ نفسه بمنهاج صارم، إذ يظل يشتغل من التاسعة إلى الثانية عشرة والنصف، ثم من الواحدة والنصف إلى الرابعة يومياً. وقد كان تشاننج يوللوك يكتب يومياً من الثانية صباحاً حتى الثالثة بعد الظهر. وقد جاء في ترجمته لحياته أنه يوم توفيت والدته ظل يكتب من الثامنة صباحاً حتى حان موعد الغداء أو طعام الظهيرة، والراجح أنه كان يستطيع أن يفعل هذا في يوم وفاته هو نفسه!!

وهناك الكثير مما يمكن قوله في المحافظة على منهاج منتظم للكتابة حتى حينما يشعر الإنسان بأنه عديم الإنتاج. والشخص الذي لا رقيب عليه لأنه ينتج لنفسه يجب أن يتخذ من ذاته هذا الرقيب. وهذا الصنف من الكتاب يجب أن يتعلم كيف يضع في ذهنه ساعة دقاقة، وأن يجعلها دائماً وباستمرار في باله كأنما هي ساعة معلقة في معمل تذكره بأن كل شيء يتوقف عليها.. وبأن من واجبه أن يكتب سواء أرغب أن يكتب أم لم يرغب إن مجرد إحساسه بشيء من الصداع أو بأي اضطراب آخر لا ينبغي أن يتدخل في عمله أو يعوقه عنه، وعلى هذا فالأفضل أن يكتب وأن يلقى ما يكتبه في سلة المهملات، فذلك خير له من أن يخرج على عادته أو يشذ عنها. وبمجرد أن تستقر العادة وتثبت فسرعان ما يكتشف أن عدد المخطوطات

التي يلقى بها في سلة المهملات قد قل وقل، حتى لا يلقي بشيء فيها أبداً.

إن مما له أكثر من دلالة هنا أن من واجب الكاتب المسرحي أن ينظر إلى عمله بوصفه وظيفة، وأن من العادة الحسنة هنا الارتباط ببرنامج أو منهاج إذا استقر وأصبح شيئاً ثابتاً أعان صاحبه من غير شك على الإنتاج الغزير المنتظم. إن سومرست موم يرى أن الكاتب المسرحي المحترف لا يمكن أن يأخذ بالمبدأ القائل بأنه لا يستطيع الكتابة إلا إذا شعر بميل إليها. وهو يقول في معرض الكلام عن العادات الكتابية: "إن الكاتب المسرحي إذا ظل ينتظر حتى يتاح له المزاج المطلوب، أو حتى يهبط عليه الوحي ويواتيه الإلهام كما يقول لظل ينتظر إلى غير حد محدود، ثم ينتهي بإنتاج قليل ضئيل.. أو بغير إنتاج مطلقاً." ومن رأيه أن الكاتب المحترف يستطيع أن يخلق المزاج الملائم. وهو يقول في ذلك، "إن له إلهامه هو أيضاً، إلا أنه يستطيع السيطرة عليه والتحكم فيه حتى يكون طوع أمره، وذلك بترتيب ساعات للعمل يأخذ بها نفسه كل يوم، ولكن الكتابة تصبح عادة بمرور الوقت، ويشعر الكاتب بالذي يشعر به الممثل العجوز المتقاعد من قلق وحنين عندما تحين الساعة التي تعود فيها التوجه إلى المسرح والقيام بعمل المكياج اللازم لحفلة المساء، كذلك يشعر الكاتب بالحنين إلى قلمه وأوراقه عندما تحين الساعات التي تعود أن يشغلها بالكتابة.. عند ذلك نراه يكتب تلقائياً.. وتتبادر الكلمات إلى ذهنه في سهولة ويسر.. والكلمات ترجى بالأفكار.. وقد تكون هذه أفكاراً قديمة خاوية. إلا أن يده الصناع ذات المرانة والتجربة تستطيع أن تخلق منها مع ذاك قطعة مقبولة. وهو يتوجه بعد هذا إلى غدائه أو فراشه، وهو على يقين من أنه قد قام ذلك اليوم بعمل طيب ومجهود مثمر[١].

كتابة المخطوطة

للكتاب المسرحيين طرق شتى في تسجيل مسرحياتهم على الورق. فبعضهم يفضل أن يملي، والبعض يفضل استعمال الخط العادي أو الآلة الكاتبة، في حين يستعمل آخرون الاثنين معاً. وللكاتب الناشئ أن يختار الطريقة التي تناسبه.

والكاتب الناجح، أو الكاتب الغني ذو المال، هو الذي يستطيع أن ينعم بهذا الأسلوب المترف الذي يهيئ له الإملاء على مختزل أو استعمال "دكتافون" يسجل له ما يمليه عليه.

---

(١) Somerset Maugham The Summing up, Doubleday, Doran & Company, 1939, P. 181

وقد غيرت سنون طويلة كان كثيرون يملون تمثيلياتهم بتلك الطريقة. وقد تعلم ديفد بيلاسكو الكثير من براعته في الكتابة للمسرح مما كان يمليه عليه "ديون بوسكولت **Dion Baucicault**" وقد استخدم هو فيما بعد مختزلين يختزلان له ما يمليه عليهما، وذلك لأن مختزلاً واحداً كان لا يقوى على متابعة ما يملى عليه.

ويجب ألا ننسى أن بيلاسكو كان يمثل حواره ويقوم بكل الحركات التي يتطلبها العمل المسرحي، شأن الكثيرين من الكتاب المسرحيين اليوم. بل كان ربما اتخذ من الشخص الذي يختزل له جمهوره من المتفرجين، فيظل يتابعه ويلاحظه بعينيه ما دام يملى عليه مدى العام أو الستة الأشهر التي كان يستغرقها تأليف المسرحية وهو يتحدث عن طريقته في الكتابة فيقول "إنني إذا قلت بغطرسة لزوجتي في المسرحية وأنا أتشاجر معها: "هيلين: كيف تجاسرت على فعل ذلك؟" لما استجاب المختزل لهذا. إن المختزل يحسب أنني كنت شديد الجفاف مع زوجتي. أما إذا قلت لها بتوسل: "هيلين، كيف أمكنك أن تفعلي هذا؟" لنظر إلى جمهوري– أعني المختزل الجالس إلى آلته، نظرة المنشرح المعترف بما في لهجتي من رقة، فأعرف عندئذ أن ما قلته هو التعبير الصحيح.. وبهذا أثبته"[١].

ومشكلة إملاء الكاتب شيئاً ما اختمر في رأسه واستعد لإملائه هي بالطبع من المشكلات التي قد يصعب التغلب عليها، ما لم يكن الكاتب متزوجاً من زوجة ذات إدراك وحسن فهم. وحبذا لو أن زوجة الكاتب الطموح كانت من الزوجات اللائي لا يستنكفن أن يملي عليهن أزواجهن.. وأن يكون هذا ما يعرضه الزوج على خطيبته في زمن الخطبة، وأن يعرضه في لباقة وكياسة، ولسنا ندرى هل عرض الكاتب الإنجليزي أ. أ ملن على زوجته هذا العرض قبل أن يتزوجها؟ على أننا نعرف أنها كانت تصحبه في جولاته التي كان يقوم بها وسط الغابات أو أينما توجه لا لشيء إلا لكي يملى عليها حوار مسرحياته.

وقد كان نول كوارد يتبع في كتابة مسرحياته أية طريقة تتاح له، فإذا كانت عنده آلة كاتبة استخدمها، وإذا لزم الأمر لجأ إلى الكتابة العادية باليد، ثم إن هناك من الكتاب من يستعملون كلتا الطريقتين عن قصد، فبعد أن يكتبوا الحوار بالقلم الرصاص أو بالحبر عادوا فنسخوه بالآلة

---

(١) **Ada Patterson, (David Belasco Reviews his life work) Theatre Magazine, September, 1906, P. 249**

الكاتبة. والكاتب بهذه الطريقة يستطيع أن يثرثر ويشوشر كما يحلو له، إلا أنه يحصل في النهاية على صحائف ناصعة تروقه وتسر خاطره. ومن ثمة كانت هذه طريقة طيبة نوصى الكاتب المبتدئ أن يأخذ بها، وقد قال موم مرة: إنني لم أجد قط تلك الآلة الكاتبة التي كان عقلي الباطن يبدو أنه مستطيع أن ينفذ خلالها، في حين أنه كان يبدو وكأنه يتدفق سلساً رقراقاً من خلال "قلمي الحبر".

على أن ثمة كتاباً يجدون من المستحيل أن يكتبوا شيئاً من أعمال الجدة والخلق إذا استعملوا قلمهم العادي.. لأنهم يحسون أن "قلمهم الحبر" أو قلمهم الرصاص يكون أشبه بالكريك أو الجاروف بين أصابعهم. والظاهر أن سيال التفكير الخلاق يصاب بالشلل إلا إذا استطاع أن يتدفق حراً وفي سرعة وواجب أمثال هؤلاء الناس بالطبع أن يستعملوا آلة كاتبة – على أن الأمر في هذا كله، وبعد جميع ما قبل، مرهون بما يؤثره الشخص لنفسه ويفضله على غيره، كما هو مرهون بمقدرة الكاتب أيضاً.

الوقت الكافي للتفكير ولكتابة المسرحية

كثيراً ما يسأل مدرسو التأليف المسرحي عن المدة الكافية للتفكير في خطة المسرحية المقبولة المرضية ولكتابتها.. وليس ثمة، بكل أسف، جواب على ذلك، شاف كاف، لأنه ليس ثمة معيار زمني يحدد الوقت اللازم للكتابة. وهناك الكثير الجم من البدائل الجديرة بالتأمل والتي لا شك أن أهمها هي الطريقة التي تعودها الكاتب نفسه في كتابة مسرحياته. وبعض الكتاب لا ينفكون يفكرون في خطة إحدى مسرحياتهم عدة سنين، ثم يكتبونها بعد ذلك في عشرة أيام.. وبعضهم يستولدون فكرة المسرحية في يوم واحد، ثم يفرغون لكتابتها ولا ينتهون منها إلا في ثلاثة أشهر.

وهكذا نجد أن هناك اختلافاً كبيراً في الوقت اللازم لكتابة إحدى المسرحيات. مثال ذلك أن "جورج برودهيرست **G. Broadhurst**" ظل يفكر في خطة مسرحية "مشترى ومدفوع ثمنه **Bought and Paid**" سبع سنوات تباعاً قبل أن يخط منها سطراً واحداً. فلما جلس لكتابتها لم يستغرق ذلك منه أكثر من أسابيع.

وقد "ذكر موس هارت **Moss Hart**" مرة في حديث له أن الوقت الذي يستغرقه في كتابة مسرحياته يختلف من مسرحية إلى مسرحية، والشيء الوحيد الذي يكون على يقين منه هو

أنه يمضي في كتابة مسرحيته قدماً، ولا ينقطع أبداً حتى يتم كتابة المسرحية، وربما مضى في كتابتها بمنتهى السرعة أحياناً، وفي أحيان أخرى قد يسير على مهل وبمنتهى البطء، إلا أنه يكب على كتابتها باستمرار، بالرغم من الصعوبات التي ينطوي عليها التأليف المسرحي. ويزعم موم أنه ربما أمضى ست سنوات أو سبعاً في التفكير في خطة إحدى مسرحياته، وإن لم تستغرق كتابتها أكثر من ستة أسابيع. والظاهر أن هذه الأمثلة تؤيد الفكرة التي تقدمت في الفصول السابقة والتي مؤداها أن معظم الوقت الذي تستغرقه عملية تأليف إحدى المسرحيات.. العملية الحقيقية، هو وقت الإعداد وتهيئة الخطة وإنضاج الفكرة.. وليس كتابة الحوار وما إليه من النواحي المادية الأخرى، وذلك أن هيكل البناء الرئيسي إذا كان سليماً قوياً أمكن إضافة الواجهة فيما بعد دائماً.

على أن هناك كتاباً يعملون بسرعة البرق منذ اللحظة التي تجيئهم فيها فكرة المسرحية حتى لحظة نزول الستار على مشهدها الختامي. وروبرت شروود– على سبيل المثال– لم يستغرق من الزمن أكثر من خمسة أسابيع في التفكير في خطة مسرحيته "لن يكون هناك ليل **There Shall Be No Night**" والفراغ من كتابتها. كما لم يستغرق تفكيره في مسرحيته: الغابة المتحجرة **"The Petrified Forest"** والفراغ من كتابتها أكثر من أربعة أسابيع.

إن الطالب الذي يدرس التأليف المسرحي لا يستطيع مع الأسف الشديد أن يستغرق السنين الطوال، بل الأسابيع، في التفكير في وضع خطة مسرحية ما. ونظام المناهج المرتبطة بفترات دراسية، وما في طبيعة هذا النظام من تضييق شديد يقتضي العمل في لهوجة وسرعة أكثر من اللازم، وهذا هو على الأرجح السبب في أن كثيراً جداً من المناهج الدراسية لا تكلف الطلبة إلا بتأليف مسرحيات ذات فصل واحد. على أن من الممكن أن يقوم الطالب المتخصص في أقسام التأليف المسرحي بكتابة مسرحية مرضية ومقبولة في عشرة أسابيع أو أثني عشر أسبوعاً، وهي الفترة التي يستغرقها في المتوسط المنهاج الدراسي– وذلك إذا تفرغ لذلك وبذل فيه قصارى جهده– أضف إلى هذا أنه إذا كان جاداً حقيقة في كتابته، ومراعياً في حرص وعناية لكل ما يوجهه إليه أستاذه وزملاؤه في الدراسة من مآخذ ونقد، ثم باذلاً أقصى ما يستطيع من ملاحظة مسرحيته في أثناء تجربتها وهي في مراحل إخراجها، فإنه يشرع عادة في كتابتها من جديد حتى لو لم يكن هذا بتكليف دراسي.

إن الكتابة المسرحية هي– إلى حد كبير– ثمرة من ثمرات الملكات الخلاقة، ومن ثمة كان حرياً بكل كاتب مسرحي أن يكتشف الإجراء الكتابي الذي يلاءم مزاجه وجبلته أكثر مما يلائمهما أي إجراء كتابي آخر. ورجاؤنا أن يجد الكتاب (الناشئون) في الفقرات المتقدمة الخاصة بإجراءات التأليف المسرحي ما يوحي إليهم بالطرق الممكنة.. المؤدية إلى أكثر أوجه هذه العملية آلية. ومن خلال التجربة التي تكثر فيها المحاولة والوقوع في الخطأ يستطيع كل كاتب مسرحي أن يجد في النهاية طريقته المفضلة.. وألا يتولاه العجب حينئذ من أن تكون هذه هي أحسن الطرق.

الفصل الثالث عشر

التأليف المشترك

إذا كان عدد المسرحيات الناجحة نجاحاً ساحقاً دليلاً على نجاح الكاتب المسرحي لكان جورج س. كوفمان قمينا بأن يكون أنجح الكتاب المسرحيين في مسرحنا المعاصر. ذلك أنه كتب أكثر من عشرين مسرحية من المسرحيات التي أصابت نجاحاً منقطع النظير بالاشتراك مع مؤلف آخر، وإن مسرحية واحدة فحسب، هي مسرحية: "رجل الزبد والبيض **The Butter and Egg Man** هي التي كتبها كوفمان وحده.

وقد اشترك في الكتابة مع كوفمان مؤلفان من المشاهير، أمثال مارك كونللي **M. Connelly** و "وإدنا فربر **E. Ferber**" ورنج لاردنر **R. Lardner** و "موس هارت **M. Hart**" بل يمكننا أن نقول إنهم قد أصبحوا من مشاهير الكتاب بسبب مشاركتهم هذه في التأليف المسرحي.

وقد أصبحت المشاركة الأدبية والفنية بين أديبين أو فنانين أو أكثر عادة جرى بها العرف في برودواي في السنين الأخيرة. وقد اعتاد المنشدون ومؤلفو الألحان والكتاب المسرحيون طبعاً أن يتعاونوا فيما بينهم ويسخروا مواهبهم في تطوير التمثيليات الغنائية الموسيقية، وأشهر الأمثلة العصرية على مثل هذه المشاركات يمكن أن نجدها في الثنائي "رتشارد روجرز **R. Rodgers**" "وأوسكار هامر شتاين **O. Hammerstein**" الثاني في مسرحيات "أو كلاهوما" "وحفلة الشراب **Carousel**" و "جنوب الباسيفيكي **South Pacific**" وأحدث من هذه كلها مسرحية "حلم الناي **Pipe Dream**" إلا أن هذه السنة امتدت خلال السنين إلى دنيا الملهاة والمهزلة والمسرحية الجدية. ومن المشاركات في تأليف الملهاة هذا الثنائي الذي يتكون من "هوارد لندسي **H. Lindsay**" "ورسل كروز **R. Crouse**". وقد أعطيا للمسرح روائع ناجحة منها: "الحياة مع أبي" **Life with father** و **State of the Union**" و **The Great Sebastians**" "أو آل سباستيان العظماء"، لقد أبدع كوفمان وهارت روائع كلاسيكية حديثة بمسرحيتها: "لن تستطيع أخذها معك **You can't Take it with you**"" "والرجل الذي

جاء للغداء **The Man who came to Dinner** "واشترك جورج أبوت **G. Abbott** "وجون سيسل هولم **J. Cecil Holm**" في كتابة "ثلاثة رجال فوق حصان: **"Three Men on a Horse"**

وفي ميدان أكثر جدية من الميدان السابق اشترك ماكسويل آندرسون "ولورانس ستولنجس **L. Stalling**" في تأليف التمثيلية الواقعية: "ما أفدح ثمن المجد!" التي تدور حول الحرب. ثم من ذا الذي يستطيع أن ينسى تلك المسرحية الميلودرامية، والتي تفيض يسراً مع ذلك: "الصفحة الأمامية **Front Page**" التي اشترك في تأليفها "بن هتشت **Ben Hecht**" وتشارلز ماك آرثر **Ch. Mac Arthur**" أو تلك المسرحية الخفيفة اللطيفة، الجدية مع ذاك: "الحيوان الذكر **The Male Animal**" التي اشترك في كتابتها "جيمس ثربر **J. Thurber**" و"إليوت نجنت **E. Nugent**" والتي عالجا فيها مشكلة الحرية الأكاديمية..

وفي تاريخ أحدث عهداً اشترك كل من "آرنود دسو **Arnaud d' Usseau**" "وجيمس جاو **Gow**" في كتابة مسرحيات أكثر نجاحاً مثل: "العالم غداً **Tomorrow the world**" و"عميقة الجذور **Deep Are the Roots** وقد أخرج الكاتبان "جيروم لورانس **Jerom Lawrence**" "وروبرت أ. لي **R. E. Lee**" الممثل المشهور "يول ميوني **P. Muni"** من عزلته بنسختهما المسرحية: "ميراث الريح **Inherit the wind"** والتي قبساها عن قصتهما السينمائية "محاكمة الحمار" كما أذهل الكاتبان "هنري دنكر **H. Denker**" "ورالف بركى **R. Berkey**" رواد المسارح في موسم ١٩٥٥- ١٩٥٦ بمسرحيتهما "حد الزمن **Time limit**" وهي قصة محاكمة جندي لمده يد المعونة للأعداء في كوريا.

ومما آمن به القائمون على صناعة السينما منذ زمن بعيد أن مؤلفين أو أكثر للقصة السينمائية خير دائماً من مؤلف واحد. وقد اعتاد كتاب السيناريو في هوليوود توحيد مواهبهم في تطوير قصة الفيلم. وهذه سنة أخذت تفشو في برودواي موسماً بعد موسم. ومن الصعب أن نفهم السبب في أن الأساتذة الذين يعلمون مادة الكتابة المسرحية يتجاهلون نظام التأليف المشترك، ولاسيما منذ ثبت نجاحه مالياً وأثنى النقاد عليه. ولعل من مستلزمات التأليف المسرحي المشترك تمامه في السر حين تتلاقى الأذهان ويتقابل الكتاب بصورة تجعل من الصعب رد الفضل فيه لأصحابه ثم تعليم الطريقة التي يتم بمقتضاها للطلاب. على انه لا يخفى أن لهذه الطريقة من التأليف مزاياها كما أن لها سوأتها. وقد وصف لنا كثير من الكتاب الذين يتبعونها طريقتهم التي

يجرون عليها. وما أكثر ما يمكن أن نتعلمه من النظر في أسرار التأليف المشترك والوقوف عليها.

مزايا التأليف المشترك

يجمل بنا لكي نفهم مزايا التأليف المشترك أن نتبين أن هذه المشاركة أشبه بقسيمة الزواج. ويقول "هـ. ر. بوبر **H. R. Popper**" في ذلك متهكما: "إن أي إنسان حكيم لا يمكن أن يحتمل في إحدى الحالتين– حالة الزواج وحالة التأليف المشترك– مثل هذا اللون المرهق الشاق من ألوان التسليم والتراضي إذا ظن أنه يستطيع أن يعمل في أيهما بحرية وكأن المسألة تخصه وحده[1]". وكما أن الزواج يتميز بالاختلاف والشقاق والتصنع، فكذلك عملية التأليف المشترك، إذ من شأنها كثرة الجدل والمناقشة وتصميم كل طرف على رأيه.

إن التأليف المشترك يهيئ لكل طرف مشترك فيه ناقداً ينقده، كما يهيئ له جمهوراً من النظارة يستطيع أن يختبر له أفكاره وحواره، والشريك الصالح يبادر إلى قولة الحق في كلام شريكه ومصارحته بما في أقواله من سخف وتفاهة، وما فيها من مجانفة للروح الدرامي، وبعد من روح الفكاهة، أياً كان مقصده من ذاك. وإذا ترك الكاتب لنفسه– أعني إذا استقل بالعمل– وجب أن يكون خلاقاً مبدعاً وناقداً في وقت واحد، أو يكون كما يقول "حي بولتون **G. Bolton**" كمن يلعب الشطرنج مع نفسه، إذ يجب عليه في هذه الحالة أن يفكر في كل نقلة من الجانبين معاً، أما التأليف المشترك فيهيئ لشطرنج المسرحية لاعبين متقابلين وناقدين متقابلين أيضاً. وفي هذا النوع من التأليف يكون الكاتب الخلاق متأكداً من ناقده، شاعراً به دائماً، لأنه يجلس دائماً في مواجهته، متأهباً دائماً لأن يكشف عن أية غلطة ندت عنه وهو في نشوة الخلق الدقيقة.

ويذهب ديفد بيلاسكوفي تعليقه على مشاركة "وليم دي ميل **W. De Mille**" له في التأليف فيقول إنهما كانا ينجحان دائماً لأنهما كانا صريحين في نقد أحدهما للآخر. وكانت "هاريت فورد" التي كان من دأبها الاشتراك عادة مع الرجال في التأليف المسرحي توصى بالصراحة في نقد أحد الشريكين لأخيه، فتقول تلك الجملة المأثورة: "إذا كنت أنت شخصاً لطيف الطبع فعليك أن تختار شريكاً حاد الطبع فائر المزاج.. وإذا كنت أنت هذا الشخص الحاد الطبع الفائر المزاج فعليك باختيار شريك لطيف الطبع هادئ النفس.. عكسك تماماً، إذ ليس

---

(1) **H. R. Popper, "collaborators on Broadway" Theatre Arts, October, 1946. P. 599**

ثمة طريقة للكتابة المسرحية الناجحة إلا بالشجار والملاحاة حولها. والغضب ضروري لحفز التفكير وإهاجة الخلق وإيقاظ ملكة الابتكار[1]".

إن التأليف المشترك عمل حافز للفكر دائماً، وهو يدفع عن الكاتب شيئاً من لعنة الوحدة وكآبة الوحشة، وفيه شحذ لأفكاره باتصالها بأفكار غيره فتحمى وتصفو وترق. وقد وصف "راسل كروز **R. Crouse**" هذه العملية مرة لأحد مراسلي صحيفة **"Globe- Democrat"** التي تصدر في مدينة سان لويس فقال: "إننا نظل في أخذ ورد، ومناقشة وتمحيص، الساعات الطوال، أو ما دمنا نشعر بأن شيئاً له معنى يكاد يتولد عن شيء هراء لا معنى له.. وإني ليعتريني الخجل أحياناً من بعض أفكاري حتى لأكاد أخفيها عن نفسي! لكنني لا أبالي أن أذكرها لشريكي مستر هوارد، وهنا تراه يقترح إدخال شيء من التهذيب عليها" وإذا بي أقترح تهذيباً آخر.. ثم إذا نحن نتراشق ونحتد.. ثم إذا هذا الهراء أصبح شيئاً جميلاً.. بل قل شيئاً بديعاً. [2]"

ومن مزايا التأليف المشترك تلك المزية التي تنجم عن اشتراك مؤلفين أحدهما مبرز في ابتداع العقد وخلق الموضوع، والآخر مبرز في سبك الحوار وله موهبته في نظرية الكتابة. وبيلاسكو وكوفمان مشهوران بحوارهما المصقول القوى أكثر من شهرتهما بسبك القصة وحبكتها. وبعض الكتاب يكرهون عملية بناء العقدة المسرحية، وهم يجدون في عملية حبك العقدة عملاً مملاً موضوعياً في طبيعته يصل في نظرهم إلى مرتبة الأعمال الصغيرة التي تنافي أعمال الخلق الحقيقية. والكاتب "بولتون **Bolton**" على سبيل المثال، يكره عملية سبك العقدة هذه، ويقرر أن من مزايا التأليف المشترك أن الكاتب الضعيف، أو الذي يكره إحدى عمليات الكتابة المسرحية، قد يترك هذه العملية لشريكه. وهو يقول: "إنني أجيد كتابة الحوار في شيء من السهولة واليسر. ومن ثم كان هذا هو اختصاصي في كل المسرحيات التي اشتركت في كتابتها مع زميل آخر تقريباً".

لقد يجد الكاتب نفسه أحياناً عاجزاً عن تطوير فكرة جيدة ليصل بها إلى نهاية ناجحة، ومن ثم ننصح له بالتماس المعونة من كاتب متخصص وقد يكون تعليل هذا أن اندماج فنانين كل منهما متخصص في عنصر أو أكثر من عناصر الكتابة المسرحية يفسح مجال الفرص لإنتاج

---

(1) **New York Times, December 13, 1914**

(2) **George Beiswanger, "Lindsay And Crouse" Theatre Arts, February, 1944, P. 80**

مسرحية ناجحة، في حين انه إذا استقل واحد منهما فقط بكتابتها فلن يستطيع أبداً أن يبلغ بها إلى أي مرتبة من الجودة. وقد شهد "ونتشل سميث **W. Smith**" شهادة طيبة لما يتميز به التأليف المشترك حيث قال: "لنفرض أن لي براعة خاصة في تخطيط عقدة المسرحية، ولنفرض أن كاتباً غيري لديه فكرة بالغة الجودة لكنه يبدو غير مستطيع أن يحصل منها على مسرحية جيدة.. ثم يأتي إلى هذا الشخص بفكرته الجيدة هذه، وبمسرحيته الرديئة التي صنعها منها، وإذا نحن نتناولها معاً من جديد، وإذا كل منا ينهض فيها بالجانب الذي يحسنه والذي هو متخصص فيه.. لربما كانت النتيجة مسرحية ناجحة نجاحاً ساحقاً[١]."

وحينما تتمازج شخصيات الكاتب ويكون كل منها قائماً بأحسن ما يمكن أن يقوم به، يكون هذا عاملاً عظيم القيمة في تقصير الزمن الذي تكتب فيه المسرحية والناحية العملية في كتابة المسرحية تشبه النواحي العملية في جميع الأعمال الأخرى.. فمعظم الكتاب المسرحيين يعملون في سرعة ولهوجة، وهم في العادة لا يعملون بغية إنتاج روائع فنية، ولكنهم يعملون بغية الوصول إلى إيراد مالي ضخم غير مشكوك فيه.

وهذه الميزة من مزايا التأليف المشترك قد تبدو أنها ثمرة دافع هابط، غير أن غالبية الكتاب المحترفين الذين يشعرون بأن الواجب يحتم عليهم أن يعبروا عن أنفسهم ويصوروا خلجات ذواتهم، إنما يحفزهم إلى حد ما، سواء أدركوا ذلك أم لم يدركوه، إمكان تحقيق أرباح جزيلة تجزيهم عما ينفقونه في الكتابة من وقت وجهد وإبداع.. ثم إن المسألة بعد هذا كله هي أن هذه حرفتهم والنجاح في معظم ما يضطلع به الإنسان من أعمال له ثمرته وجزاءه.

والكاتب الروائي الذي يجد أن إحدى رواياته تنطوي على مسرحية عظيمة غالباً ما يبحث له عن كاتب مسرحي ماهر صناع اليد ليشترك معه في نقل قصته إلى خشبة المسرح. وفي بعض الأحوال– كما في مسرحية "المستر روبرتس **Mister Roberts**" يقوم بالعملية الكاتب المسرحي. وقد حدث مرة أن أقنع المدير والمخرج المسرحي والكاتب الموهوب "يوشوا لوجان **Joshus Logan**" الكاتب الروائي "توماس هجن **Th. Heggen**" بأن في روايته مسرحية فائقة. وعندما أتحدث معرفة لوجان بالمسرح وبما يحتاج إليه من خصائص مع فهم الروائي هجن

---

(١) **Winchell Smith, "Take some kind of a Plunge" American Magazine, December, 1918, P. 110**

للبحر وخبرته برجاله وملاحيه، أمكن كتابة إحدى الملاهي المثيرة المحركة للمشاعر فيما ظهر بعد الحرب العالمية الثانية من ملاه عظيمة. لقد كان هجن قد أنفق ثلاثا من السنوات الأربع التي قضاها في الأسطول فوق سطح البحر، ومن ثمة كان خبيراً بالموضوع الذي كان يكتب فيه.

ومسرحية "مستر روبرتس" تبين لنا مزية أخرى من مزايا التأليف المشترك. فكثيراً ما يحدث أن تكون خبرة الكاتب الواحد خبرة محدودة في نطاق معين من ألوان النشاط والمعرفة، إلا أن اتصال شريكه واحتكاكه بأساليب الحياة المختلفة يعملان على توسيع وجهة نظر كل منهما وإكساب فهمهما الخصب والازدهار، ومن ثمة يسفر اشتراكهما عن مسرحية أسلس وأقرب إلى أفهام الناس. وقد كان ماكسويل آندرسون– على سبيل المثال– رجلاً من رجال الصحافة، وناقداً أدبياً، إلا أنه عندما اشترك مع لورانس ستولنجس ذلك الذي كان قد خدم في فرنسا في القوات البحرية خلال الحرب العالمية الأولى.. استطاع كلاهما أن يكتبا لنا تلك المسرحية الواقعية المثيرة: "ما أفدح ثمن المجد! **What Price Glory**"

إن كثيرين من مخرجي برودواي يحجمون عن قبول أية مسرحية يكتبها كاتب غير مجرب ولا خبرة له بالكتابة المسرحية. وهناك مثل قديم سائر يقول: "إن اكتساب الخبرة يقتضى تحصيل خبرات كثيرة، ولكن ما السبيل إلى أن يجعل الكاتب مسرحياته مقبولة عند المخرجين وهو لم تخرج له مسرحية واحدة في مسارح المحترفين؟

إن الإجابة على ذلك ليست شيئاً هيناً ولا يسيراً، وليس من الضروري أن يكون التأليف المشترك هو الجواب الصحيح، ولكن الكثيرين من كتاب برودواي الناجحين قد ظفروا بدخول ميدان هذه الحرفة من أبواب التأليف المشترك مع كتاب أصحاب أقدام رواسخ وذوي تجارب واسعة في دنيا المحترفين. والكتاب المسرحيون المحترفون كما يقول سمث كثيراً ما يرحبون بالكاتب الناشئ ذي الفكرة الجيدة، وإن صاغها في مسرحية سيئة.. وقد كان هذا على ما يبدو هو الشأن مع كوفمان وآخرين، وهنا تهبط المكافأة من الناحية المالية إلى نصف ما كان يمكن أن ترتفع إليه طبعاً لو أن كاتباً واحداً هو الذي تولى تأليف المسرحية. وقد خفف من وطأة هذه السيئة ما يوفره الكاتب ذو التجربة على نفسه من جهد بمقاسمته الكاتب الآخر من أعباء عملية الخلق. هذا فضلاً عن أن معظم الذين يعملون شركة في التأليف المسرحي والذين يصيبون النجاح والتوفيق في هذه الشركة يحرصون على استمرارها. وهم يستطيعون بمضي الزمن إنتاج مزيد من

المسرحيات التي تحظى بموافقة أولى الأمر في المسرح، أكثر مما تحظى به مسرحيات الكتاب الذين يفضلون العمل مستقلين. ويترتب على هذا أن إيراد الفرق التي تحظى برضا القائمين على شئون المسرح أمثال الشريكين لندسى وكروز والشريكين رودجرس زهامرشتاين، يصبح أكبر نسبياً.

ومما يحدث أحياناً أن يشترك كاتب وكاتبة– أي شريك وشريكة — في الكتابة للمسرح. والأرجح أن نجاح "بللا **Bella**" وسام سبيوواك **Spowack**، وبتى سمث وروبرت فنش. وجوزيف وماريجين هايس. وولتر وجان كير **Kerr** دليل على أن قولنا "أحياناً" هو تعبير سيء ولا يقوم على أساس.

ونحن نتساءل عما إذا كانت هناك مزية في أن يكون التأليف المشترك بين رجل وامرأة؟

الظاهر أن هاريت فورد التي كانت تكتب بالاشتراك مع جوزيف باترسون وهارفي أو هجز **H. O' Higgins** كانت تذهب هذا المذهب. فقد قالت مرة لأحد كبار كتاب الصحافة: "في حالة كونك (أي أحد الشريكين) رجلاً، يجب أن تترك شريكتك تكتب كل أجزاء المسرحية الخاصة بالرجال حتى يكون فيما تكتبه مقنع للنساء. أما في حالة كونك امرأة فيجب أن تتركي شريكك الرجل يكتب كل الأجزاء الخاصة بالنساء حتى يكون فيما يكتب مقنع للرجال[١]."

ولقد يكون ثمة شيء من الصدق في الفكرة القائلة: "بأن النساء يحسبن أنهن يفهمن الرجال، وأن جميع الرجال– بالطبع– يعتقدون أنهم يفهمون النساء" ولكن مس فورد تعتقد أن من الخطأ الشائع في التأليف المشترك ترك الشريك الرجل يكتب الأجزاء الخاصة بالرجال، وترك المرأة. الشريكة تكتب جميع الأجزاء الخاصة بالنساء. وليس من الضروري أخذ ما تقوله مس فورد على أنه قاعدة لا تخطئ، إلا أنه مما يبدو منطقياً في التأليف المشترك بين الجنسين– الرجال والنساء– أن كلاً من الطرفين سوف ينتقد نقداً مراً أي شيء من التناقض يبدو في شخصيات جنسه– أو جنسها الخاص، وأي شيء من عدم الملائمة في أفعال أو أقوال الجنس الآخر.

مساوئ التأليف المشترك

والتأليف المشترك لا يخلو من المخاطر وأوجه السوء. وعلى الكتاب الناشئين أن يزنوا مشكلاته في حرص وعناية قبل أن يحاولوا التأليف مع آخرين. إن المؤلف الذي يشرع في الكتابة

---

(١) **New York Times, December 13. 1914**

مع شريك آخر لا يلبث أن يواجه تلك الصعوبة الكبرى.. صعوبة تحقيق وحدة الانطباع فيما يتصل بخلق الشخصيات وتوفير الجو أو المزاج النفسي المطلوب.

إن أون ديفز– الكاتب الذي فاز بجائزة "بلتزر **Pulitzer**" لسنة **١٩٢٢/ ١٩٢٣** عن مسرحيته: "المحصور بالثلج **Ice Bound**" اشترك في التأليف فيما بعد مع ولده دونالد في مسرحيات كثيرة. وقد قال أون مرة: "إن المسرحية في رأيي هي– أساساً– مزاج، أو جو نفسي، ومن المستحيل كل الاستحالة أن يدخل كائنان بشريان في مزاج أو جو نفسي مضبوط متساو عند كل منهما، وكل تأليف مسرحي مشترك إنما يبدو على أساس من التمايز الحقيقي يمتاز فيه أحد الطرفين على الطرف الآخر[١].. ومن رأي ديفز أنه وإن استطاع شريكان في التأليف أن يتفقا على تفصيلات العقدة المسرحية، بل على ظلال الشخصيات وقسماتها أيضاً، فإن المزاج أو الجو الذي يمكن أن يستجيش في الشخصيات ردود فعل معينة.. تلك الردود التي يجب بالضرورة أن تدفع بهم في خط القصة بطريقة معينة. هذا المزاج لا يمكن أن يسود الكاتبين في اللحظة ذاتها وفي وقت واحد.

والتأليف المشترك لمجرد الاشتراك ليس شيئاً طيباً. فهناك احتمال فقدان وحدة الانطباع في العمل في إجماله. وهناك احتمال أن اختلاف وجهتي نظر الكاتبين قد يجعل الفكرة الأصلية للمسرحية فكرة غامضة تكتنفها ظلال الشك. والقاعدة المتبعة أن أحد الكاتبين يبتكر الفكرة ويأتي الآخر فيوافق عليها وقد يزيد عليها ويهذبها.. إلا أن هناك دائماً هذا الخطر الماثل.. خطر أن تصبح الفكرة الأصلية مبهمة تكتنفها الظلال إذا تناوبتها أذهان كثيرة. إن شخصيات المؤلفين في التأليف المشترك يجب أن تخضع وتكون في مرتبة ثانوية في العمل الإجمالي، وإلا لمعت شخصية أحد المؤلفين في هذا المكان أو ذلك خلال نسيج المسرحية العام، في حين تلمع شخصية المؤلف الآخر في أمكنة أخرى، وبهذا يخرج العمل متنافر المظهر ولا استواء فيه. وبالرغم من ظهور التأليف المشترك الجديد في كل موسم فإن عدد المؤلفين المجيدين ذوى المواهب الأصيلة في هذا اللون من التأليف شيء قليل ضئيل، وكثيراً ما تكون المسرحية شيئاً فجاً، وكان الكاتب الفرد مستطيعاً أن يكتبها خيراً مما هي عليه. وقد يكون هذا هو السبب في سقوط مسرحية: "لقد أثرت في **You Touched me**" التي اشترك في تأليفها كل من "تنسى ولميز" و

(١) **Owen Davis, I'd like to do it again, Farrer & Rinehart, 1931, P. 189**

"دونالد وندام **Donald Windham**"، وهي التجربة الوحيدة في التأليف المشترك التي قام بها وليمز.

إن هناك كتاباً مختلفين لهم طرقهم وأساليبهم المختلفة في كتابة مسرحياتهم، وفي بعض الأحيان ينتهي اشتراك أمثال هؤلاء المؤلفين إلى الانفصال وفض الشركة بينهم ولا بد. وقد تحدث سومرست موم عما ابتلاه من أمر التأليف المشترك مع "جي بولتون **Guy Bolton**" قال: "إنه لم يسترح قط إلى هذا اللون من التأليف ولم يرض عنه، فقد كان يجد مشقة في العمل في انسجام مع شريكه في التأليف". ومما يؤسف له أنه ليس ثمة وسيلة لاختبار الشخصية أو طريقة من طرق التحليل التي يمكن أن تتكهن بها عما إذا كان مستطاعاً أن ينجح كاتبان إذا اشتركا معاً في التأليف المسرحي.. على أنك لا تستطيع أن تقطع في هذه القضية برأي إلا إذا خضت التجربة بنفسك، وهل يعرف الشوق إلا من يكابده؟

طرق التأليف المشترك

صرح الكاتب المسرحي الإنجليزي جيمس. م. باري ذات مرة بأنه يحار في تصور "التأليف المشترك الحقيقي" كيف يكون؟ وبأية طريقة يجرى؟ فلقد حاول القيام بهذه التجربة في مسرحيتين سقطتا جميعاً. وقد كانت التجربتان مع صديقين حميمين أحدهما "ماريوت واطسون **Marriott Watson**" والآخر "كونان دويل **Conan Doyle**" وقد ظل بارى يتولاه العجب سنين طوالاً بعد هاتين التجربتين كيف يشترك المؤلفون في الكتابة للمسرح!

لقد أشرنا في الفصل الثاني عشر إلى وجوب اختيار الكاتب للطريقة أو الأسلوب الكتابي الذي يناسب مزاجه وطبيعته أكثر من أي أسلوب أو طريقة أخرى، وأن يختار الإجراء الذي يتبين أنه أيسر الإجراءات التي تيسر له العمل. والبحث السالف الذي تناولنا فيه مزايا التأليف المشترك ومساوئه يبين لنا أن المشكلة الأساسية في هذا الموضوع هي التوافق بين شخصيتي المشتركين وبين طريقة كل منهما حتى يكتشفا أحسن الأساليب وأيسرها للقيام بهذا العمل معاً. ومن هنا تتضاعف المشكلة الأساسية، على أنه ليس ثمة إلا طرق ثلاث رئيسية هي التي يتبعها الكتاب المحدثون اليوم.. وقد تطرأ بعض التغييرات على كيفية استعمال كل من هذه الطرق بحيث يبدو أن الكاتب يستعمل بديلاً لإحدى الطرق المذكورة.. على أن هذا البديل المختار لا يلبث أن يثبت أنه يتفق وإحداها. بل ليس من الضروري استعمال الطريقة نفسها. وقد يختار أحد

المشتركين في التأليف في كثير من الأحيان طريقته التي يتبعها مع شريك آخر بينما نراه يختار طريقة أخرى إذا اشترك مع شريك جديد. والأمر هو كما يقول موس هارت هو: "إن جوهر التأليف المشترك هو التوفيق بين طريقتك في العمل وبين طريقة زميلك، بحيث يبدو أنهما طريقة واحدة".

***

والطريقة الأولى في التأليف التعاوني– أعني التأليف المشترك– تقوم على التقسيم المحدد لواجبات كل شريك. فأحد الشريكين يعد سيناريو مفصلاً للفعل– أي الموضوع، على أن يقوم الزميل الآخر بكتابة الحوار. وقد اتبع كثيرون هذه الطريقة بنجاح، إلا أنها تكشف عن صعوبات ومشكلات معينة في توفير الوحدة للشخصيات، إذ من المستحيل وضع خطة السيناريو دون الكشف عن الخصائص المحددة لكل شخصية. ومن المستحيل أيضاً –كما بينما ذلك في الفصل المخصص لرسم الشخصية– الفصل بين الشخصية وبين الفعل مذ كانت الشخصيات المتخيلة تخيلاً حسناً لن تقوم إلا بهذه الأفعال التي تتناسب وأخلاقها كما صورها لنا الكاتب من خلال تطور العقدة. وبالعكس، حينما تستقر دعائم الشخصية وتصبح شيئاً ثابتاً خلال الفعل ومن ثنايا الحوار يكون مما يضر بها ويدمرها ذكر أي حديث أو إيراد أية جملة تخالف طبيعة الشخصية أو تتناقض وما عرفناه عنها. ومن ثمة لا نرى بأساً في القول بأن تقسيم العمل بهذه الطريقة وإن بدأ في ظاهره أنه تقسيم للواجبات إلى قسمين، فإن الحلقة التي تربط القسمين بعضهما ببعض هي رابطة رسم الشخصيات.

وفي الطريقة الثانية من طرق التأليف المشترك يتفق الطرفان على العقدة وعلى الشخصيات ثم يرسمان السيناريو بعناية، وهنا ينفصلان.. على أن يقوم كل منهما بكتابة مشاهد أو فصول معينة. وحينما يفرغان من هذا يجتمعان مرة أخرى ليراجع كل منهما ما فعله شريكه. وبعد مراجعات وتحويرات كثيرة، يبدو آخر الأمر أن الانسجام تام بين الفصول، وأن وحدة الانطباع متوافرة فيها. وقد وصف إدوارد نوبلوك هذه الطريقة– وكان يستعملها– حينما كان يكتب مسرحيته "معالم الطريق **Milestones**" بالاشتراك مع القصاص والروائي آرنولد بنت **Arnold Bennett** فقال: "لقد كنت ربما ذهبت إلى منزل بنت حوالي العصر ثم يشرع كل منا في قراءة ما كتبه صباح ذلك اليوم على صاحبه. وكانت طريقتنا هي هذه.. وكان ربما أخذ السيناريو الذي أعددته فيكتب مشهداً من مشاهده.. ثم تجتمع للتداول من جديد.. وربما قمت أنا بإعادة كتابة

هذا المشهد في صبيحة اليوم التالي، أو بتهذيبه أو تصحيحه ثم أعود به إلى بنت في المساء حينما يكون هو قد فرغ من كتابة مشهد جديد[١].

وقد كانت مس فورد تتبع هذه الطريقة وهي تكتب مسرحية الصحافة: **The Fourth Estate** بالاشتراك مع باترسون، كما كانت تتبعها أيضاً إذ نافرير وجورج ف. هوبارت في كتابة مسرحيتهما: "ستنا معز ماك تسنى **Our. Mrs, Me Cheney**" واستخدمها أيضاً مارك كونللي وجورج س. كوفمان في كتابة مسرحيات: **"Duiey, Metron of The Movies"** و **"Beggar on Horseback"** وقد كانوا يبحثون كل شيء بعضهم مع بعض، وبعد أن يكونوا قد اتفقوا على العقدة وعلى الترتيبات والحواشي التي لا بد أن يقولها كل منهم لأخيه، يقول كونللي لصاحبه. "سأبدأ أنا بهذا الفصل على أن تقوم أنت بكتابة الفصل التالي" فهذان الكاتبان الصناعات تعودا أن يصنعا من خطة المسرحية أياً كان شأنها تمثيلية متقنة جيدة. ويقول كونللي أيضاً: "وبعد أن نفترق، وبعد أن نكتب ثم نلتقي ثانية نعود إلى المشاهد التي انتهينا منها حديثاً ونواليها بالبحث والفحص وإيفا وحدتها[٢]".

وقد كان بيلاسكو وجون لوثر لونج يتبعان هذه الطريقة هما أيضاً في مسرحيتيهما: "حبيب الآلهة **Darling of the Gods**" و"أندريا **Andrea**" التي كتباهما شركة.

وقد استعمل هذه الطريقة الدكتور جورج ماك كالمون **G. Me Calmon**" أستاذ مادة التأليف المسرحي، وهو الآن عميد مسرح الجامعة في "كورنل **Corneil**" وذلك بوصفها وسيلة من الوسائل التعليمية. وهي من الطرق التي ينصح بها لمعلمي هذه المادة الذين يدرسون لطلبة كبار ناضجين يحاولون جادين إتقان أصول التأليف المسرحي الفنية. ومهما يكن في هذا النوع من التأليف من إجهاد ومشقة، فإن فائدة الشريكين المتبادلة في تحصيل قدر عظيم من فهم المشكلات الرئيسية الخاصة بالعقدة والشخصيات والحوار فائدة تفوق الوصف.

ففي إحدى التجارب التي من هذا القبيل والتي أجريت في جامعة ولاية فلوريدا سنة ١٩٥٢، اختار ماك كالمون جماعة ممتازة من خيار الطلاب الذين يدرسون مادة التأليف

---

(١) **Edward Knoblock, Round the room, Chapman & Hall, Ltd, 1939, P. 153**

(٢) **Katharine Sporehnle and Roi Cooper Mergue, "The first Three Acts the Hardest" Saturday Evening Post, January 16. 1926, P. 58**

المسرحي. وكان من هذه الجماعة طالب فاز بعدد كبير من جوائز الكتابة للمسرح في مسابقات عامة، وأتقن فن المسرحية ذات الفصول الثلاثة للعقد. كما كان من الجماعة أيضاً طالب لوذعي تخصص في المسرحية ذات الفصل الواحد وقام بكتابة مسرحيات كثيرة من هذا النوع لاستعماله في الكليات والمعاهد العليا. أما العضو الثالث في تلك الجماعة فلم يكن كاتباولا شأن له بالتأليف، إلا أنه كان مديراً فنياً مثقفاً ومخرجاً متخصصاً في المسرح التعليمي. وكان في الجماعة عضو رابع، كان طالباً لم يتخرج بعد، أظهر قدراً طيباً من المهارة في كتابة طائفة لا بأس بها من المشاهد التمثيلية للأداء المدرسي.. هذا.. في حين أصبح ماك كالمون نفسه العضو الخامس في جماعته هذه.

وقد ظلت الجماعة تعمل طيلة أربعة أشهر تحت إشراف ماك كالمون. واتفقوا، أول ما اتفقوا، على فكرة معينة تكون خطوتهم الأولى.. لقد كانت السنة سنة انتخابات عامة لرياسة الجمهورية.. والراجح أنهم تذكروا النجاح الساحق الذي ظفرت به مسرحية **"State of the Union"** للكاتبين لندسي وكروز.. ومن ثمة قرروا أن يكون الموضوع الذي يبدأون به موضوعاً سياسياً. ومن ثمة أيضاً بدأت فترة التفكير والتدبير واستعراض المواقف الممكنة. ثم وقع اختيار الجماعة على شخصية أستاذ كان يقوم بتدريس مادة فلاحة البساتين ليكون الشخصية الرئيسية في مسرحيتهم التي يزمعون تأليفها، وقد اختاروا هذا الأستاذ لأنهم كانوا يشعرون بأنه آخر من كان يصلح للترشيح لرياسة الجمهورية ولكن.. كيف كان يمكن تسجيل اسم الأستاذ بوصفه مرشح الحزب لانتخابات الرياسة؟ لقد أدركوا ذلك الشبه بين اجتماعات جمعية التعليم الأهلي وبين الاجتماعات الحزبية فشرعوا يستعرضون شتى الاحتمالات التي من قبيل ما "إذا" كانت هذه الاجتماعات سوف تتم في وقت واحد؟ وأنهم "إذا" أدخلوا في روع الناس أن الأستاذ وزملاءه هم وكلاء عن الحزب ومبعوثون مفوضون.. وأنهم "إذا" ظفروا في النهاية عن طريق الخطأ برياسة الجمهورية.. وأنهم "إذا .. وإذا.. وإذا" فماذا يحدث؟؟ وأخذوا ينظرون كذلك في الطريقة التي يكتبون بها المسرحية كتابة تعاونية أو تأليفاً مشتركاً.

وقد أخذوا يدربون أنفسهم على خلق الصراع الأصيل غير المصطنع وإقامة العراقيل في سبيل البطل لكيلا يصل إلى هدفه حتى استطاعوا آخر الأمر أن يكملوا السيناريو اللازم للمسرحية. ولما كان السيناريو مكوناً من خمسة مشاهد فقد عين لكل عضو المشهد الذي عليه أن يكتبه، على أن تجتمع الجماعة بعد الفراغ من الكتابة للنظر في النتيجة التي انتهوا إليها

وتحليلها. واجتمعت الجماعة بالفعل وتناقشت في هذه النتيجة، وأعيد توزيع المشاهد وأعيدت كتابتها على ضوء ما أسفرت عنه المناقشات من وجهات النظر. وتكررت هذه العملية مرة بعد مرة عدة أشهر حتى أخذت بشائر وحدة الطابع تظهر على المسرحية، وحتى أصبحت الشخصيات مستكملة لأبعادها، وأصبح الفعل– أي الموضوع– متبلوراً وعلى درجة عظيمة من الوضوح. وكانت الخطوة الأخيرة هي أن يعهد بالمسرحية كلها إلى أحد الكتاب المسرحيين ليكتبها في صورتها النهائية وإعطائها بهذا اللمسات الأخيرة التي تتم لها وحدة الملهاة التي تتناول الشئون السياسية.

***

أما الطريقة الثالثة من طرق التأليف المشترك فتجمع بين الكاتبين من أول العملية إلى آخرها بينما الطريقتان الأوليان تفصلان بينهما خلال أجزاء كبيرة من العمل. إن الكاتبين يعملان هنا من البداية إلى النهاية، فيجلس أحدهما عادة أمام آلة كاتبة والآخر يتمشى جيئة وذهاباً في أرجاء الغرفة، مفكراً وممثلاً وملقياً كل جملة تقريباً من جمل الحوار.. هذا في حين يكون شريكه أشبه بآلة توجيه الصوت، أو برئيس تحرير. أو ممثل آخر.

وبالرغم من أن مس فورد كانت تفضل الطريقة الثانية وهي تشترك في التأليف مع باترسون، فقد كانت تؤثر هذه الطريقة الثالثة وهي تكتب مع هارفي أوهجنز في أمثال المسرحيات التالية:
Polygamy, The Argyle Case, The Dummy

وكانت مس فورد ربما جلست أمام مكتبها. وكان أوهجنز يتمشى في أرجاء الغرفة حتى إذا فكر أحدهما في جملة من جمل الحوار ووافق عليها الطرفان كتبتها مس فورد في الحال. وبالرغم من أن كوفمان وكونللي كانا يفضلان طريقة اقتسام العمل ثم الانفصال عن زميليهما هارت وفربر، فقد كان كوفمان يتبع هذه الطريقة الثالثة. وكان كوفمان إذا عمل مع أحد هذين الشريكين إما راح يتسكع في أرجاء الغرفة، وإما يمشي فيها خبباً حين يكون شريكه جالساً أمام الآلة الكاتبة لتسجيل الحوار. أما بيلاسكو فكان في كثير من المسرحيات التي اشترك في تأليفها (ممثلاً)، شأنه في هذا شأن كوفمان وكان في جميع المسرحيات التي كتبها مع "دي ميل **DeMille**" يمثل حواره، في حين كان دي ميل يجلس أمام الآلة الكاتبة ليكون أمامها أشبه بوردة الرياح التي تعين اتجاهات الريح، مسجلاً على آلته كل ما يدق جرس الوردة.

ومن الواجب– بصرف النظر عن الطريقة التي يتم بها التأليف المشترك أن تتوافر في عملهما النهائي تلك الدرجة الفائقة من الوحدة التي تبدو بها المسرحية وكأنها من تأليف ذهنية واحدة.

فكما أن المدير الفني أو المخرج لا يستطيع احتمال تقلب الممثل أو خروجه عن دوره في أثناء التمثيل فكذلك الجمهور.. إنه سوف يستجيب استجابة عكسية تماماً في نفس اللحظة التي يشتم فيها فنا مزدوجاً، أو فنين متعارضين داخل البناء الإجمالي للمسرحية، ومن هنا وجب أن تتلاشى ذاتية الكاتب في عملية التأليف المشتركة، بحيث يصعب عليه هو نفسه أن يعرف الأجزاء التي هي من تأليفه. وهذا راسل كروز يقول: إنك تذكر أننا حاولنا مرة أن نميز الأجزاء التي كتبها كل منا في مسرحية الأب "وأننا لم نستطع إلى ذلك من سبيل. إننا لا نتذكر – وهذه هي الحقيقة– ومن يدري، فلعل الذي كتب المسرحية شخص واحد" وهذه هي الغاية التي ليس بعدها غاية فيما يجب أن يكون عليه الأمر في موضوع التأليف المشترك.

لقد كان التأليف المسرحي المشترك– وسيظل هذا شأنه دائماً– طريقة واحدة من طرق الكتابة الإحصائية. ولسنا ندرى هل يستطيع أستاذ هذا النوع من التأليف هو وتلاميذه التحكم في تلك العملية وإتقانها؟ إنها تجربة تجمع بين المقامرة والمخاطرة– تجربة لا تؤدي إلى شحذ غرائز المشتركين فيها وإرهافها للكتابة المسرحية فحسب، بل ربما أدت كذلك إلى قيام روابط أدبية ناجحة وحياة مالية مجزية.

الفصل الرابع عشر

الاقتباس والمسرحة

متى تكون المسرحية عملاً أصيلاً؟ ولماذا يحرص العاملون بالمسرح في برودواي على الإعلان عن مسرحياتهم الجديدة بأنها "مسرحيات أصيلة؟" لقد لاحظنا في الفصل الذي تحدثنا فيه عن طرق العثور بالمادة المسرحية أن المسرحيات وإن تكن كثيراً ما تستمد من الشخصيات وناشئة عنها وعن الأحداث التي يعرفها الكاتب المسرحي ويلم بها، فإن الثمرة النهائية تكاد تكون معدودة دائماً "تمثيلية أصيلة".

إن الأصالة اصطلاح نسبي، فالمسرحية الأصيلة من الناحية النظرية تعني أن القصة والعقدة والشخصيات والمشروع– أي فكرة المسرحية– هي كلها من عمل الكاتب وابتكاره. على أن الاصطلاح يصف في الواقع عملاً من أعمال الفن الدرامي– أي المسرحي– لا تكاد عناصره وترتيبها أو تصويرها تشبه أي عمل آخر من أعمال الحقيقة أو الخيال، مما يجعل للكاتب الفخر كل الفخر بما كتب.

الاضطراب في تمييز منشأ المسرحية

كثيراً ما يبدو قدر كبير من الإبهام والاضطراب في تسمية العملية التي تحول بمقتضاها إحدى القصص إلى مسرحية. فثمة مثلاً قصة: "البذرة الخبيثة **The Bad Seed**" للكاتب الروائي وليم مارش والتي حولها ساكس آندرسون إلى تمثيلية محبوكة مسبوكة، وسمى هذه العملية: "مسرحة **Dramatization**" وهناك قصة: "تمرد كين **The Caine Mutiny**" للكاتب الروائي هرمان ووك التي حول الكاتب نفسه الجزء السادس منها إلى مسرحية باسم: "المجلس العسكري لمحاكمة كين المتمرد **The Caine Mutiny Court Martial** والتي حرص الكاتب على تسمية عمليته فيها هنا "اقتباساً **adaptation**" ثم مسرحية سدني كنجلي "ظلام في الظهر **Darkness at Noon**" وهي المسرحية الفائزة بجائزة جمعية النقاد والتي كتب تحت عنوانها: "تقوم على قصة بهذا الاسم للكاتب الروائي آرثر كوستلر".

والمصادر التي تقوم عليها التمثيليات الموسيقية الحديثة اليوم تبز مصادر التمثيليات السينمائية التي تصدر عن هوليوود في تعقيدها وتشابكها: فتمثيلية: حفلة الشراب "Carousel" تمثيلية موسيقية اقتبسها بنيامين ف. جلازر عن مسرحية: "ليليوم liliom" للكاتب المسرحي "فيرنك مولنار ferenc Molnar" ووضع موسيقاها "ريتشارد روجرز R. Rodgers" وعن كتاب وأغان من عمل أوسكار هامر شتاين الثاني. وتمثيلية "فاني Fanny" الموسيقية الشعبية الذائعة الصيت من عمل "س. ن. بهرمان S. N. Behrman" "وجوشوا لوجان J. Logan" لكنها تقوم على ثلاثية: "ماريوس" و"فاني" و"قيصر" وهي من تأليف "مارسيل باجنول M. Pagnol"، وموسيقاها وأغانيها من تأليف "هارولد روم H. Rome" وتمثيلية: "سيدتي الحسناء My Fair Lady" الموسيقية والحديثة العهد جداً، أخذت تضرب الرقم القياسي في ضخامة الإيراد. وفي مراجع حسابات هذه التمثيلية ما يدل على أنها مقتبسة عن مسرحية شو "بجماليون" وأغانيها وكتاب عنها من تأليف ألان جيي ليرنر "A. J. Lerner" وموسيقاها من تأليف "فردريك لوو F. Loewe" فهل رأيت اضطراباً كهذا الاضطراب، وربكة مثل هذه الربكة؟.. وتأتي بعد هذا كله مشكلة رد المسرحيات إلى أصولها في اللغات الأجنبية. فبعضهم يقول عن مسرحيته إنها: "مترجمة" أو "مقتبسة".. "والبعض يقول: "إن الذي اقترح فكرتها هو فلان.." مما نجده في كثير من الأحيان مكتوباً تحت عنوان المسرحية.

إن التمثيليات غير الأصيلة أصالة حقيقية تشتق أكثر ما تشتق من القصص الروائية. وقد قرأنا في الفصل الثاني من هذا الكتاب وأظهرنا أوجه التباين والخلاف بين عمليتي الكتابة الروائية والكتابة المسرحية "فن زماني"، أي فن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمن المحدد لتمثيل المسرحية، بينما القصة أو الرواية ليست كذلك. وقد تناولنا هذه الفكرة بتفصيل تام في الفصل المذكور، والذي يهمنا هنا فقط هو النص على أن الفرق بين العمليتين يشكل كما لا يخفى أكبر ما يعترضنا من صعوبة في نسبة الفصل فيما يكون به العمل الأصيل عملاً أصيلاً. وبالأحرى فيما تكون به المسرحية مسرحية أصيلة.. مذ كان عمل الكاتب المسرحي هو أن يترجم الرواية – أو القصة الكبيرة– بصورة من الصور، إلى عمل مسرحي مرتبط بزمن محدد هو زمن أداء المسرحية فوق منصة التمثيل.

لماذا تمسرح القصة أو تقتبس؟

إلى أي درجة من الصدق يجب أن تلتزم المسرحية الأصل الذي تنقل عنه؟ إن الإجابة عن هذا السؤال هي من الضرورة بمكان لمعرفة السبب في أن الكتاب المسرحيين لا ينفكون ينقبون عن المادة الصالحة للكتابة المسرحية في غير الميدان المسرحي.. أعني في غير المسرحيات المكتوبة فعلاً. وأحسن ما يساعدنا على تفهم هذه المسألة هو النظر في حالات أمثال هذه الترجمة الشكلية من غير هو مسرحي إلى ما هو مسرحي.

إن ثمة ثلاثة أنواع ينضوي تحتها أولئك الذين يقومون بمسرحة القصص أو يقتبسون موضوعات مسرحياتهم عن القصص، أو يقيمون موضوعات هذه المسرحيات على مصادر أخرى. إن المخرجين المسرحيين يعهدون إلى بعض الكتاب بإمدادهم بتمثيليات مسرحة أو مقتبسة عن بعض الكتب، أو القصص، ذلك أن المخرج يشعر بأنه قد اكتشف قطعة رائعة في رواية من الروايات تنطوي على إمكانيات درامية– أو مسرحية– عظيمة. وبلى هؤلاء أولئك الكتاب المسرحيون الذين يعثرون– عن غير قصد– برواية من الروايات التي توحي إليهم بموضوع المسرحية. ففي أمثال هذه الحالات يجد الكاتب المسرحي المادة اللازمة له مهيأة بين يديه، فلا يكلف نفسه مشقة البحث عنها– ولعل أغلبية الكتاب هي من هذا النوع – ويأتي بعد هؤلاء وهؤلاء هذا النفر من الكتاب الذين لا يفتأون ينقبون في الكتب والمؤلفات الأدبية عن القصص والحكايات التي تكاد تهب نفسها بنفسها للأداء المسرحي. وفي معظم الأحوال يكون هؤلاء هم كتاب مسرح الأطفال الذين يؤمنون بأن الحكايات الأدبية المألوفة هي أحسن ما يناسب جماهير مسارح الأطفال.

حرية الكاتب في معالجة مسرحيته

إن معالجة الكاتب المسرحي لأي عمل من الأعمال القصصية قد يختلف بين التزام القصة الأصلية والنقل عنها نقلاً حراً وفي غير التزام، بحيث يقبس الكاتب من مادتها ما كثر أو ما قل، وفق ما يشاء، وكما يحلو له، وبالأسلوب الذي يناسب هدفه هو نفسه، وبعض المادة القصصية، مثل مادة مشاهدة المحاكمة في قصة "ووك **Wouk**"، "تمرد كين" بها من العناصر ما يجعلها مناسبة لتحويلها حرفياً تقريباً إلى الوسيط المسرحي، أو من قصة إلى مسرحية، في حين أن هناك من القصص الأخرى ما لا يصلح لهذا الوسيط إلا من بعض الوجوه فحسب. وواجب الكاتب

المسرحي في الحالة الأخيرة أن يعالج مادته في قدر من التحرر أكبر لكي يجعلها تفي بأداء الغرض الذي ينشده منها.

ولنفرض أن كاتباً مسرحياً رأى أن قصة قرأها يمكن أن تتحول إلى مسرحية طيبة، إلا أنه بعد أن يدرسها يجد أنه لا بد من شيء من التحوير والتغيير لتوائم ما يريده منها. إنه قد يكون حراً في هذا لكنه يجب أن يسمى عمله بعد هذا تسمية صحيحة. والقصة قد لا تكون صالحة لأي وسيط من الأوساط المسرحية– المسرح أو السينما أو الإذاعة أو التليفزيون بسبب ما يتطلبه إخراجها من مدى، ففي هذه الحالة لا بد من عمل تغييرات معينة لمواجهة مصاعب الإخراج في الوسيط المسرحي الذي تعد له المسرحية. ومن ناحية أخرى قد تؤخذ المادة أخذاً حرفياً من نص القصة وبأقل قدر من التغيير، ثم تكون مناسبة للوسيط المسرحي المطلوب. وعلى أي من الحالتين يجب أن يكون التغيير – وفي حدوده الواسعة أو الضيقة– في أسلوب يتفق والغرض الذي يهدف إليه الكاتب في استعماله للمادة المقتبسة.

توضيح المصطلح .. المختار للتعريف بعنوان المسرحية

ينشأ اللبس عندما يحاول الكاتب المسرحي تقدير درجة ما يدين به للأصل الذي نقل عنه، وتسمية عملية النقل هذه تسمية دقيقة. وكثير من هذا اللبس ينشأ عن عدم وجود مصطلحات واضحة وضوحاً كافياً لوصف درجة التزام المؤلف المسرحي للمادة الأصلية التي أخذ عنه مسرحيته. ونحن نقدم التعريفات التالية لتكون مرشداً للكاتب عندما يريد تسمية الدين الذي يدين به للمادة التي لجأ إليها في المصادر غير المسرحية:

١. فالمسرحة تعني إخلاص الكاتب المسرحي للقصة الأصلية ولشخصياتها والتمسك بأهداب أغراضها الموضوعية، وأن المادة التي تتألف منها إذا كانت تصلح لأن ينقل منها نقلاً حرفياً، فإن الكاتب يتقبل العقدة والشخصيات والموضوع كما هي **(in toto)** دون أن ينقص منها أو أن يزيد عليها– وما عليها إلا أن يصوغها الصياغة المسرحية.

٢. أما الاقتباس فمعناه أن أهداف الكاتب المسرحي قد تحل محل أهداف كاتب القصة أو المؤلف الأصلي. ولما كانت القصة قلماً تصلح للنقل المسرحي نقلاً حرفياً، كان الاقتباس أكثر إخلاصاً إلى حد ما في بعض الأحيان المادة الأصلية، إلا أن الكاتب المسرحي قد يبيح لنفسه قدراً من الحرية أعظم إزاء العقدة والشخصيات والموضوع، وذلك بأسلوب

الإمكانات والإجراءات المسرحية.

٣. وأما قولهم "مسرحية تقوم على" فاصطلاح يعني أن الكاتب يأخذ أساس مسرحيته من أجزاء بعينها من العمل الأصلي ومن شخصيات هذا العمل، كما يبيح لنفسه قدراً من الحرية أوسع، إذ يحدث تغييرات كبيرة في العقدة وفي الشخصيات وفي الموضوع، مما يتفق وأهداف الكاتب المسرحي.

٤. وأما قولهم إن المسرحية هي "من وحي كذا".. فمعناه أن الفكرة أو الأفكار الواردة في المسرحية واردة في العمل الأصلي ومستقاة منه في شيء من الإسهاب والإطناب، إلا أنها على الأرجح تفقد ذاتيها الأصلية في عقدة المسرحية.

اقتباس العقدة

كان أعاظم الكتاب المسرحيين أنفسهم يقتبسون عقد مسرحياتهم، أو بمعنى أدق "يقترضونها" أو "يستعيرونها" ويسخرونها لأغراضهم. ومسرحية شكسبير "ملهاة الأخطاء" هي إعادة سرد لملهاة بلوتوس الرومانية "التوأمان" — أو "الإخوان منيخمي **The Menaechmi**". وأسطورة هاملت كانت موجودة بالفعل وسابقة على نسخة الـ **Bard**[١]– أي شكسبير نفسه. وحكاية فاوست رواها لنأكل من مارلو وجيته[٢].

وقد جرت عادة الكتاب في أوقات أحدث عهداً أن يأخذوا من عالم الأدب قصصاً ذات إمكانيات درامية قوية ثم يزودونها بالعناصر الضرورية التي لا بد منها في الكتابة المسرحية. ولعل جوزيف هايس كان يدرك هذا حينما كتب قصته التي نجحت نجاحاً ساحقاً في الميادين الثلاثة: ميدان القصة، وميدان المسرح وميدان السينما. وأعنى قصة "ساعات اليأس **The Desperate Hours**" التي كتبها قصة أول ما كتبها، ونشرها حلقات متتابعة في مجلة كولير **Collier's**. لقد لمح كتاب مسرحيون كثيرون وجود مسرحية طيبة في تضاعيف هذه القصة، لكن هايس كان قد حولها بالفعل إلى تمثيلية عظيمة، بعد أن كان قد حولها إلى فيلم سينمائي قبل

---

(١) كانوا يلقبون شكسبير بلقب **Bord- of- Avon**، أي شاعر أو منشدنهر آفون (المترجم)

(٢) ألف قصة فاوست الكاتب الألماني يوهان سبايز سنة ١٥٨٧ ثم ترجمت إلى الإنجليزية سنة ١٥٨٨ وأعجب بها مارلو فمسرحها في السنة نفسها ثم شهد جوته تمثيلية مارلو فأعجب بها وبدأ يؤلف في موضوعها مسرحية جديدة سنة ١٨٣١– انظر كتابنا: أشهر المذاهب المسرحية ص ٩١ (المترجم)

ذلك. وقد عرضت التمثيلية بعد ظهور القصة بوقت قصير. وعندما كانت في أسابيع عرضها الأخيرة في برود وأي ظهر فلمها السينمائي الذي كان في مراحل الإخراج قبل ظهور المسرحية ببضعة أشهر. ولا نستطيع أن نفترض إلا أن هذا الرجل الصناع مستر هايس كان يعرف أين يضع قدمه وأين كان يسير قبل أن يكتب "ساعات اليأس" في صورتها القصصية الأولى.

العقبة الكبرى : الجمهور

لعل موقف الجمهور إزاء "ترجمة" صور الفن هو أكبر العقبات التي يجب على الكاتب المسرحي أن يقتحمها. وقد قال مرة جيمس م. باري الذي كان قصاصاً وكاتباً مسرحياً في وقت واحد/ "عندما "يمسرح" الإنسان تبدأ متاعبه" وأول هذه المتاعب أن القصة التي يقع عليها اختياره تكون قصة مشهورة يعرفها جمهور القراء، ومن أجل هذا فجمهور المسرح يتوقع أن يرى صورة مسرحية تبلغ ما بلغته الرواية المقررة من مكانة وجودة. والجمهور يقوم على الدوام بعمل مقارنات بين القصة وبين المسرحية.. واتجاه الجمهور في هذه الحالة يشكل بكل أسف إحدى مساوئ المسرحة التي لا جدال فيها. وقد كان الواجب أن يكون حكمنا على "الاقتباس" أو "الاقتراض" "الاستعارة" من عمل من أعمال القصص قائماً على ما تشتمل عليه التمثيلية كتمثيلية.. كعمل من أعمال الفن في ذاته.. دون أية محاولة للمقارنة بينها وبين القصة الأصلية.

مشكلة الطول

إن طول القصة يحول دائماً دون مسرحتها مسرحة حرفية. والزمن الذي يستغرقه عرض التمثيلية هو في المتوسط ساعتان ونصف الساعة. والجمهور ينتظر من الكاتب المسرحي– بكل أسف– أن ينقل له كل ما هو مهم في القصة فيضمنه المسرحية في هذه الفترة الزمنية القصيرة. ونحن لا حاجة بنا إلى القول بأن هذا أمر مستحيل، إلا أن الكاتب المسرحي يستسلم لمشيئة الجمهور، وإذن تخرج المسرحية أضعف مما تقرؤه في القصة. وهذا لا يكون صحيحاً دائماً بالضرورة، إلا أن الكاتب يميل بعامة إلى حشد المعلومات الواردة في القصة في تضاعيف المسرحية لا لشيء إلا لأنها من مادة القصة. وهذا في ذاته سبب من الأسباب التي تجعلنا لا نتتبع تتبعاً دقيقاً كل ما يرد في ثنايا العمل القصصي. والكاتب إذا كان متشبعاً تماماً بما في القصة أو العمل الأدبي فإنه في كثير من الأحيان يختار الكثير من وقائعها وشخصياتها وحوارها مما يمكن كتابته في عشرين ألف كلمة، ثم هو يميل أيضاً إلى استعمال الحوار والشخصيات التي كانت

تناسب القصة الأصلية أو المصدر الأصلي وترد فيه في مائة ألف كلمة، وإن لم تكن تشتمل من المادة المسرحية على القدر الذي يجعلها صالحة للأخذ منها حرفياً في المسرحية. والقصاص كما شرحنا ذلك في الفصل الثاني قد يكون حراً حرية مطلقة في تطوير إحدى شخصياته في فصل أو أكثر من فصل، وأن يخصص صفحات كثيرة لشرح البواعث التي تدفع هذه الشخصية، وتتبع ما يدور في ذهنها من خلجات. أما في المسرحية المحدودة النطاق فصعوبة هذه العملية صعوبة مضاعفة. (م ٢٢– فن الكاتب المسرحي)

الكاتب مسئول عن مسرحيته وليس عن القصة الأصلية

ليس من شك في أن اشتقاق تمثيلية من عمل له أصالته وقيمته عمل يحد من حرية الكاتب المسرحي الخلاقة ويضع عليها القيود والأغلال. وقد وضع جورج م. كوهان إصبعه على موضع الداء ومشكلة المشكلات حينما صرح بأن الكاتب المسرحي إذا التزم العمل الأصيل التزاماً وثيقاً لم يستطع أن يعبر عن آرائه هو بالذات، ولا أن يخلق الشخصيات التي تكون من ابتكاره ومن صنع يديه، ولكنه يردد ولا بد آراء مؤلف القصة الأصلية ويعكس شخصياته.

وكثير من اللوم يجب أن يوجه بطبيعة الحال إلى الجمهور بهذا الصدد، لأنه هو الذي يطالب بأن يلتزم الكاتب المسرحي التزاماً وثيقاً شخصيات القصة الأصلية ويحافظ على اللغة التي تتكلم بها هذه الشخصيات كما يعرفها ذلك الجمهور في تلك القصة، وهو بهذا يلقي على كاهل هذا الكاتب عبء عملية خلق شخصيات مسرحية وحوار مسرحي بأسلوب كاتب القصة وليس بأسلوبه هو بوصفه كاتباً مسرحياً. وقد كان كوهان بهذه المناسبة يرفض دائماً القيام بهذا العمل حتى في مسرحيته التي قبسها عن قصة "الإيرل دربجر **Earl Der Bigger**" واسمها هو اسم القصة: "سبعة مفاتيح لبولدبيت **Seven Keys To Baldpate**"، وبدلاً من هذا، فقد قبس موضوع المسرحية مع الإشارة في برنامج المسرح الذي كان يقوم بتمثيلها إلى أنها "مسرحية مصطبغة بالصبغة الكوهانية" مع التسليم بأنه أخذ عقدتها وشخصياتها الأساسية من القصة الأصلية، أما غير هذا فمن عمله الحر المستقل.

وقد كان كوهان على حق في تصريحه بأن مسئوليته تنتهي عند أخذ العقدة واستعمال الشخصيات الرئيسية.. أما ما وراء هذا فلم يكن يشعر بأنه مرتبط بشيء إلا بأنه يخلق عملاً صالحاً للمسرح.. أي تمثيلية يمكن أن تنجح، أو تسقط لما تشتمل عليه من سجاياها المسرحية

الخاصة وليس لمطابقتها ومقدار صدقها للرواية أو الحكاية الأصلية.

فائدة الاقتباس في مناهج الكتابة المسرحية

إن هذا الميل من الجمهور إلى الحكم على التمثيلية بوصف كونها عملية استنساخ لكتاب من الكتب شيء يجب أن يؤسف له، والجمهور متعود في كثير من الأحيان أن يثني على كاتب القصة إذا ظفرت المسرحية المقتبسة عنها بالنجاح. أما في حالة فشلها فالمسئولية في نظره تقع على عاتق الكاتب المسرحي وحده. إن استخلاص عمل مسرحي من عمل آخر يعدل في صعوبته كتابة مسرحية أصيلة، فإذا عرفنا هذا كان من العجيب أن نرى كثيراً من مناهج التأليف المسرحي في الكليات والجامعات والمعاهد تبدأ هذه الدراسة بتعليم الاقتباس كوسيلة من وسائل الشروع في الكتابة المسرحية.

إن ما يذهب إليه بعضهم من أن تغلب الطالب على حاجته إلى خلق قصة أو رسم شخصيات سوف يوفر عليه شيئاً من عدد المشكلات التي تواجهه عند كتابة المسرحية رأى خاطئ ولا وزن له. إن الطالب الذي يدرس الكتابة المسرحية والذي ليس لديه القدر الكافي من الخبرة بهذا الفن يحاول دائماً "مسرحة" القصص، على حين يكون الأنسب له أن يشرع في "الاقتباس" من هذه القصص أو "بناء مسرحياته" على أساسها أو الاكتفاء بمجرد أن "يستلهم" إحدى حوادث القصة ليبنى مسرحيته على ما "توجيه" إليه هذه الحادثة.

ليس هذا هجوماً منا أو اعتراضاً على ما جرت به عادة الكثيرين من أساتذة مادة التأليف المسرحي في كلياتنا وجامعاتنا ومعاهدنا.. لكنه مجرد محاولة منا لوضع المشكلة في وضعها الصحيح. فمن الممكن استعمال طريقة الاقتباس بنجاح، إلا أن الأساس الذي يقف عليه الكاتب في نطاق التأليف المسرحي يجب أن يتقرر أولاً. والشيء الأكيد الوحيد هو أنه من الخطأ بدء تدريس فن الكتابة للمسرح بالمسرحة أو الاقتباس، بفكرة أن هاتين العمليتين مما يسهل على الطالب مهمته.

الكاتب المتمكن هو الذي يجيد الاقتباس وليس الكاتب المبتدئ

في جامعة ولاية متشيجان خمس رسائل حديثة تقدم بها أصحابها للحصول على درجة الأستاذية في التأليف المسرحي، تؤيد الرأي القائل بأن صور الاقتباس المختلفة ربما كانت أولى بأشد الطلاب تمكنا في هذا الفن وبهم أجدر. واثنتان من هذه الرسائل اهتمتا اهتماماً خاصاً

بحاجة حركة مسرح الأطفال إلى تمثيليات جديدة.. وقد ضرب صاحب إحدى الرسالتين مثلاً فكتب مسرحية جعل أساسها قصة ثاكري: "الوردة والخاتم **The Rose and The Ring**" أما الرسالة الثانية فقد كانت استقصاء شاملاً للأساطير الشعبية المحلية الأمريكية– أو الفوكلور الأمريكي– يغرى باكتشاف حكايات وخرافات شعبية صالحة لتحويلها إلى حد ما إلى مسرح الأطفال، وكان اهتمام كلتا الرسالتين موجهاً إلى اقتباس مسرحيات أطفال من مصادر أخرى. وكان المشرفون على الرسالتين من خيار الكتاب المسرحيين المحنكين، ذوى التجربة. ومما هو مثار للشك أن يكون طالب ناشئ من طلبة إحدى الكليات هو الذي أنجز أياً من هاتين الرسالتين الطيبتين.

أما الرسائل الثلاث الأخرى فقد اهتم فيها أصحابها أيضاً بموضوع الاقتباس.

وقد مسرح أحد هؤلاء الطلاب قصة جي دي موباسان "العقد **The Necklace**" ثم عاد فاقتبس المسرحية للتليفزيون، وبعد أن تمت عملية الإخراج أجرى تحليل لتسجيل سينوسكوبي، كما أجرى تقدير لمشكلات التأليف التي تعرض لها الكاتب في عملية نقل القصة إلى مسرحية، وكان موضوع رسالة ثانية هو مسرحة أقصوصة الكاتبة "كاترين آن بورتر **K. Anne Porter**" "خمر الظهيرة **Noon Wine**" واقتباسها للتليفزيون، أما موضوع الرسالة الأخيرة من رسائل اشتقاق أو اقتباس للمسرحيات من مصادر أخرى فكان إعادة بناء مسرحية من مسرحيات الملهاة المرتجلة أو الـ **"commedia dell' arte"** يرجع تاريخها إلى أواخر القرن السادس عشر.

مشكلة الحوار

ويتساءل البعض عن الحد الذي يمكن أن يذهب إليه الكاتب في استعمال الحوار الأصلي الوارد في القصة أو الرواية. إن هذا الحوار– بما ستتبعه من أوصاف روائية– لا يصلح في كثير من الأحيان للنقل الحرفي إلى خشبة المسرح، ومن ثمة يجب حذف ما لا يصلح لمنصة التمثيل أولاً: ولكن ماذا يجب عليك أن تفعل في تلك الفقرات الواردة في الروايات المشهورة والتي أصبحت من العبارات التي تجرى على لسان كل من قرأ تلك الروايات. إن الكاتب المسرحي حر في اختيار القدر الذي يروقه من الحوار الأصلي، بيد أن واجبه حينما يواجه الفقرات المشهورة أن يفعل واحدة من اثنتين: فإما أن يستعمل الحوار بحذافيره، وإما أن يصرف النظر عن الفقرة

بحذافيرها. والشيء الذي يجب ألا يفعله هو ألا يحاول "تهذيب" الفقرة المألوفة والتي تجري على كل لسان مهما يبد له أن الضرورة الدرامية تستلزمها وتقتضي وجودها.

ومن الممكن في معظم الروايات اختيار بعض الأحاديث أو الخطب أو الجمل، وفي بعض الأحيان تختار مشاهد برمتها، إلا أن الكاتب المسرحي يجب عادة، ودائماً، أن يكون على استعداد لأن يصبغ تلك الفقرات أو الجمل، أو المشاهد التي ينقلها أو يستعيرها، بصبغة درامية، مذ أنها قد تكون عادة فقرات وجملاً ومشاهد سطحية وغثة حينما تلقى من فوق منصة التمثيل مجردة من جوها القصصي وسياقها الروائي.

صعوبة "وجهة النظر"

ومن الصعوبات الرئيسية التي تواجه الكاتب المسرحي صعوبة معرفة "وجهة نظر" الكاتب الروائي التي توخاها في كتابة قصته. وقد واجه هذه المشكلة الكاتب المسرحي أون ديفز الذي انتدب هو وابنه دونالد ديفز لمسرحة قصة "إيثان فروم **Ethan Frome**" للكاتبة الروائية "إديث هوارتون **E. Wharton**". ولقد قرأ القصة كل من الأب والأبن مشتركين في حرص وعناية. ولقد خيل إليهما وقد تأثراً بالقصة وبالطريقة الباهرة الماهرة التي رسمت بها شخصياتها أن عملهما سيكون شيئاً سهلاً يسيراً نسبياً. على أنهما لم يكادا يفرغان من دراسة القصة دراسة وثيقة واعية حتى أدركا أن وجهة نظر المؤلفة ربما وقفت حجر عثرة في طريق مسرحة القصة.

لقد كان الخط الروائي في قصة إيثان فروم خطاً بينا شديد الوضوح، كما كانت الشخصيات مرسومة رسماً جيداً مطابقاً للواقع حتى كانت تبدو كأنها شخصيات حية حياة حقيقية بيد أن مسز هوارتون كانت قد كتبت القصة من "وجهة نظر" شخص غريب كان قد رأى "إيثان العجوز المسكين" شخصاً معطوباً محطماً يجر نفسه جراً خلال شارع من شوارع القرية. وكانت القصة سرداً لحادث وقع منذ عشرين عاماً، ولم يكن ثمة أحد من شخصيات القصة من روى لنا شيئاً– أي شيء– عن هذا الحادث. ويعلق ديفز على هذا فيقول: "إن ما فعلوه كان شيئاً واضحاً ولا خفاء فيه. أما ما كانوا يقولونه فقد كان متروكاً لنا كي نقوله نحن ونكتبه".

وهكذا واجه الكاتبان عملية إجراء الحوار على ألسنة الشخصيات جميعها.. الشخصيات التي رسمت في القصة رسماً بارعاً، دون أن يستخدم في هذا الرسم أي شيء من الحوار المباشر. فمن ذلك ما سجله أون ديفز في كتابة: "السنون الخمسون الأولى من حياتي على المسرح **My**

"first fifty years in the theatre حيث يقول: "لقد كان إيثان فروم هو وزوجته زنوبيا وماتي الصغيرة يتوقدون حياة فوق اللوحة التي رسمتها لهم مسز هوارتون. إلا أنها لم تجعل أحداً منهم يتكلم أو ينبس ببنت شفة على الإطلاق. لقد كانت القصة قصة حب رفيق لطيف، كما هي قصة بغض وكراهية شديدة لا يمكن أن تنتهي إلا بمأساة مرعبة. إلا أن القصة مع ذلك لم تكن تشمل في أي جزء منها على أية كلمة تشتم منها رائحة الغضب. إن ما كانت تقوله زنوبيا أو ما كان يقوله إيثان، كان يقال أحياناً في إيجاز واختصار شديدين، ولكنه كان يقال دائماً بعبارات أحد الجيران ممن كانوا يعيدون أقوالهما. أما ماتي الصغيرة فلم تكن تتكلم قط. بل كان غيرها يحدثنا عنها. وأما ما كان عليها أن تقوله أو أن تفعله فكان على وعلى دونالد ديفز أن نضعه على لسانها وأن نفعله لها[١]".

إن من الممكن على التحقيق– في مسرحة معظم القصص– المزج بين حوار الكاتب المسرحي وحوار كاتب القصة. والكاتب المسرحي وإن يكن يكتب لوسيط مختلف تماماً عن الوسيط الذي يكتب له القصاص فإن جمهور كل من الكاتبين، جمهور القراء وجمهور المتفرجين، يجب ألا يتمكنوا من معرفة أين ينتهي حوار القصاص وأين يبدأ حوار الكاتب المسرحي أو العكس. والكاتب المسرحي إذا كان كاتباً ماهراً جم البراعة كان من الممكن لأسلوبي الكاتبين أن يتساويا، لا لشيء إلا لأنهما يجريان بطريقة واحدة، هي الطريقة التي يمكن للناس العاديين في الحياة الحقيقية أن يتحدثوا بها في وصفهم الخاص، أو طريقتهم الشخصية من طرق الحياة وأوضاعها، وفي المواقف التي يمكن أن يواجهها عادة.

تطوير الشخصيات في عملية الاقتباس

يجب على المقتبس أن يأخذ شخصيات القصة ومواقفها ثم يطورها في ذهنه تطويراً كاملاً كما لو كان هو مؤلف القصة. ومذ أنه كاتب مسرحي وليس كاتب قصة فإن عملية تطويره للشخصيات يجب أن تكون عملية درامية– أو مسرحية، لا عملية قصصية. وحينما تبلغ عمليته تمامها تكون شخصياته منسجمة وما جاء في القصة، وقادرة أيضاً على البلوغ بالقصة إلى نتيجتها المسرحية.

---

(١) Owen Davis, My first fifty years in the Theatre walter H. Baker Company, 1950, P. 136

ومبادئ خلق الشخصية التي عرضناها في الفصل الثامن هي مبادئ ثابتة وصحيحة من حيث تطوير الشخصيات في عملية الاقتباس المسرحي ونقطة البدء وحدها هي التي تختلف، أما العملية فهي هي.

إن ممارسة نقل القصة إلى المسرح سنة متبعة ومقبولة قبولاً كبيراً في نطاق المسرحين التجاري والتعليمي، وسيظل هذا شأنها، إلا أن المأمول أن يتحرر الكاتب المسرحي في المستقبل من مطالبة جمهور المتفرجين له بأن يستنسخ لهم فوق منصة التمثيل ما قرءوه هم في الرواية الأصلية.

أوجه القصور في الوسيط التليفزيوني

إن العناصر الرئيسية في عملية التأليف المسرحي هي نفسها العناصر الثابتة التي لا تتغير والتي تطبق في الكتابة للوسيط التليفزيوني. على أن الكتابة للتليفزيون تفتقر بالفعل إلى بعض الأصول الفنية بسبب ما تفرضه أوجه النقص والقصور في الوسيط التليفزيوني نفسه.

إن مسرح التليفزيون له شكل مخروطي. إنه في صورة القمع.. واسع من خلف، مستدق إلى نقطة عند عدسة الكاميرا أو آلة التصوير. والفعل المسرحي المحدد بعقد فتحة المسرح، متواز على الدوام مع خط الستار، على حين يكون الفعل التليفزيوني أحسن ما يجرى في أعمق مكان من مسرح التليفزيون. وفي المسرح لا يرى كل فرد من أفراد المتفرجين المنصة إلا من الزاوية التي يتيحها له مقعده في البهو "الصالة". أما منصة التليفزيون فتتغير كلما انتقل المدير من كاميرا إلى كاميرا أخرى، وبهذا يتاح للمتفرج أحسن مقعد للمشاهدة باستمرار. ومن ثمة كان واجباً على الكاتب المسرحي عندما يكتب للتليفزيون أن يكتب بالقلم، وبالورق، وبالكاميرا.

وقد رأينا في الفصل الثاني: "المسرحية والقصة" أن المسرحية– بوصفها صورة من صور الفن– ترتبط بزمن محدد تجرى فيه. وليس مما يجب أن تبدأ المسرحية التليفزيونية في الوقت المحدد فقط. بل يجب أن تنتهي أيضاً في الوقت المحدد المرتبط بالبرنامج العام، وذلك مذ كان وقت الإرسال يباع للمتكفل المسئول عن عملية الإرسال التليفزيوني[1] بموجب نظام فترات زمنية من ٣٠، ٦٠، ٩٠ دقيقة. ولما كان المعلن يهتم ببيع محصوله كان الوقت المخصص للتمثيل أقل في الواقع من المجموع الكلي لوقت الفترات المشتراه– أو المبيعة– ومن ثمة يهبط الوقت المحدد

---

(١) لا يزال هذا هو النظام المتبع في كثير من الدول حيث تتعدد شركات التليفزيون، أما عندنا فالعملية ملك الدولة (المترجم)

لتمثيل مسرحية في ثلاثين دقيقة إلى ثلاث وعشرين دقيقة فقط، ومسرحية الستين الدقيقة إلى خمسين دقيقة، ومسرحية الساعة ونصف الساعة إلى سبعين أو خمس وسبعين دقيقة. ومما يجب مراعاته أيضاً أن تتركب المسرحية بحيث تتيح الفرصة للإعلانات التجارية مرة أو مرتين أو ثلاث مرات في أثناء الفعل.

فإذا وضعنا في حسابنا هذه العوائق الزمنية الصارمة في نظام العمل التليفزيوني اتضح لنا ما تحتاج إليه عملية الاقتباس المسرحي للتليفزيون من حساب دقيق.. وهذا هو السبب فيما نلاحظه من أن عمليات الاقتباس التليفزيوني حتى من القصص القصيرة تكون في الأغلب الأعم للفترات التي تتراوح بين ستين وتسعين دقيقة. ومن ثمة كان الواجب على الكاتب المسرحي الذي يضغط عملاً كبيراً أو تمثيلية مسرحية في تمثيلية تليفزيونية أن يفكر أولاً وقبل كل شيء فيما يمكنه أن يريه للمتفرجين منها قبل أن يشغل باله بحوار المسرحية. والأمر هنا كما يقول إدوار باري روبرتس **Edward Barry Roberts** "أن الرؤية أو المشاهدة هي أقصر الطرق فيما تقوم به عملية الضغط والتركيز هذه.. عملية استقطار أو استخلاص جوهر المسرحية من القصة التي وقع عليها اختيارك".

ولعل أشد القيود التي تضايق الكاتب المسرحي حين يحاول اقتباس قصة من القصص للتليفزيون هو ضغط هذه القصة في حجم صغير يقوم بالتمثيل فيه عدد قليل من الممثلين. والمسرحيات التي تؤديها هيئات تمثيلية، أو فرقة "طاقم" تمثيلية قليلة العدد، مسرحيات مرغوب فيها بحكم الرغبة في الإقلال من نفقات الإخراج، وبحكم صعوبة الإكثار من الشخصيات الكاملة التي يمكن أن تظهر في هذه الفترة الضيقة القصيرة التي تقدم فيها المسرحية. بل إن شركة الإذاعة التليفزيونية الأهلية نفسها تذكر في مراسلاتها إلى الكتاب الذين يقومون لها باقتباس المسرحيات لمسرح الـ **N. B. C** النهاري **(NBC Matinee Theatre)** بأنهم مقيدون بأدوار عشرة كاملة. ولما كان دوران صغيران يتكون كل منهما من خمسة أسطر أو أقل يساويان دوراً كبيراً كاملاً، فمن هنا يمكن أن تشتمل هيئة التمثيل في المسرحية على أكثر من عشرة ممثلين، ولكن مجموع الأدوار (الكاملة)، والأدوار القصيرة التي تؤديها شخصيات لا تتكلم أكثر من خمسة أسطر يجب ألا تتعدى عشرة. مثال ذلك: قد يختزل أحد المقتبسين عدد الشخصيات في مسرحيته إلى سبعة أدوار كبيرة وستة أدوار قصيرة من ذات السطور الخمسة.. فهو بهذا العدد: ثلاثة عشر دوراً، يكون داخل الحد الأقصى لعدد الأدوار التي يحددها المخرجون (لأن الأدوار

الثلاثة عشر هنا هي في الحقيقة وحسابياً عشرة أدوار فقط، ذلك أن الأدوار الستة القصيرة تساوي ثلاثة أدوار كبيرة).

ومن الإجراءات الموصى بها في اقتباس القصص والمسرحيات للتليفزيون ذلك الإجراء الذي يبدأ فيه الكاتب أول ما يبدأ بتلخيص جوهر القصة أو المسرحية دون أن يستخدم أكثر من الشخصيات الأساسية الكبرى التي لا غنى عنها في عملية السرد. ويلي هذا اكتشاف المشاهد اللازمة لسرد القصة الرئيسية وذلك عن طريق التحليل البنائي، وبالأحرى، تحليل بناء القصة أو المسرحية. هذا مع التأكد من استبعاد جميع العقد الثانوية أو معظمها بقدر الإمكان، ومع هذا يجب أن نحافظ على وجود القصة الأصلية كاملة. ومن الممكن عند هذه النقطة أن نحكم على ما إذا كان عدد الشخصيات والمشاهد اللازمة للقصة الرئيسية سيتفق والزمن المحدد، وما إذا كانت الشخصيات مساوية للعدد المقيد بهذا القيد التليفزيوني الصارم.

وهناك نقطة رئيسية أخرى يجب أن نعمل حسابها، وهي أن التليفزيون الحي لا يمكن أن يصور المناظر الواسعة الشاسعة التي تسترعى الأنظار مما نعهده دائماً في السينما. والحفلات التليفزيونية المصورة على أفلام تغطى بالفعل مساحات واسعة، إلا أن المجال حتى في هذه الحفلات مجال محصور ومحدد تحديداً شديداً. فاللقطات الطويلة واللقطات المتوسطة الطول تصبح شيئاً دقيقاً على صور القنوات ذات الـ ١٧ و الـ ٢١ والـ ٢٤ بوصة، وكلما اتسع المكان تضاءل حجم الأشخاص. ويظهر لنا وجه الخلاف الكبير بين الأفلام السينمائية والأفلام التليفزيونية حينما يذاع الفيلم السينمائي في التليفزيون. وما دام الفعل قريباً من المتفرجين فأنهم لا يجدون صعوبة تذكر في تتبعه. ولكن حينما يبدو لهم الفعل من بعيد وفي لقطات واسعة فسيحة المدى يتسبب هذا في ضياع الكثير من تأثيره في نفوسهم. فعلى الكاتب المسرحي للتليفزيون أن يكتب وفي باله هذه القيود وألوان النقص والقصور. هذا إذا أراد لما يكتب أن يجد طريقه إلى أيدي المخرجين.

قيود الوسيط الإذاعي

إن الكاتب المسرحي للراديو يواجه المشكلة نفسها التي يواجهها القصاص أو الكاتب الروائي، فكل منهما يكتب لاستهواء الأفراد الذين يقرؤون أو يستمعون في خلوة وبعيداً من الجماهير، وكل منهما يشارك القارئ الفرد أو المستمع الفرد مشاركة إيجابية مذ كانت الثمرة

النهائية لما يكتبانه إنما تبقى في ذهن الفرد أو خياله فقط. وبعض المشكلات التي تناولناها من قبل في معرض الحديث عن الاقتباس من القصص أو من المسرحيات للتليفزيون قد تنطبق على الاقتباس للراديو. على أن الخصائص المميزة لهذا الوسيط تثير أمامنا مزيداً من القيود وأوجه النقص التي يجب أن نعمل حسابها.

فالراديو يشترك مع التليفزيون في نفس القيد الزمني المحدد. والفعل– أي الموضوع الممثل– في كل من الوسيطين– يجب أن يمضي سريعاً. وإذ كان مفروضاً أن نتخيل وحدة الاستماع– أو الجمهور المستمع– بوصفها شخصاً واحداً فليس من الضروري أن نوحد اهتمام الجمهور كما هو الشأن في العرض المسرحي أو العرض السينمائي. فالاستهلالات أو الخطى التمهيدية المقتضبة، والتي لها ضررها البالغ في المسرح، يمكن أن تكون أكثر قبولاً في الوسيط الإذاعي.

ولما لم يكن المستمع للراديو يحتشد مع آخرين كما هو الشأن في السينما أو المسرح، كان حراً تماماً في أن يستجيب استجابة فردية غير متأثر فيها بروح الجمهور، ومن ثمة كان الممكن في المسرحية الإذاعية أن تكون ذات إيقاع سريع. وهيئات الممثلين القليلة العدد لازمة في الإذاعة لزومها في التليفزيون. وهناك سبب آخر يقتضي قلة عدد أفراد هيئة التمثيل في المسرحية الإذاعية. فالمستمع يحاول أن يتخيل الفعل بعين ذهنه، وهو لا يمكن أن يطالب بتتبع آثار عدد كبير من الشخصيات. ولهذا السبب نفسه لا بد من حذف شامل للعقد الثانوية.

والكاتب المسرحي الإذاعي يجب أن يتعلم كيف يشير وكيف يوحي لكي يحفز خيال المستمع ويستثيره ففي الأوساط المسرحية الأخرى، غير الوسيط الإذاعي، يستطيع أي شخص أن يشعل عوداً من الثقاب أو يفتح باباً، أو يمزج قدحاً من الشراب ،... إلى آخر أمثال هذه الأعمال، ولكن هذه الأعمال نفسها والتي لا تتصل بعقدة المسرحية يمكن أن تحدث أيضاً ولكن بطريق الإيحاء عن طريق المؤثرات الصوتية، وعلى المستمع أن يخلق لنفسه صورة الفعل المادي الذي يصحب تكشف المسرحية.

وهناك قدر من الحرية الحركية في الوسيط الإذاعي أكثر مما هو موجود في أي وسيط مسرحي آخر. فالفعل – أو الموضوع– يمكن أن يثب في ثوان من ركن من أركان العالم إلى ركن آخر دون أن يأبه بنفقات الإخراج. والفرص لا حد لها أمام الكاتب الإذاعي لاستعمال المناظر التي لا يستطيع أمهر صناع الديكورات في المسرح والسينما والتليفزيون إنشاءها، إذ أن المناظر

الإذاعية لا تعدو كلمات موحية تصنع من هذه المناظر ما تشاء. والكاتب الإذاعي غير مجبور ولا مضطر إلى جعل فعله فعلاً محصوراً بحدود معينة، والمناظر الإذاعية لا تكلف الإذاعة شيئاً من النفقات، ثم هي سهلة التعبير. ويمتاز الراديو على غيره، من الأوساط المسرحية بحرية الحركة وحرية السكون. والمسرحية الكاملة يمكن تقديمها في مكان صغير واحد وبقليل من الفعل المادي أو الجسماني، ومع هذا يتقبلها المستمع. وقد يجدها المتفرج في المسرح أو السينما أو أمام التليفزيون مسرحية مملة خاوية.

واستخدام الراوية يقدم المسرحية الإذاعية شوطاً كبيراً من القصة الروائية. والمسرحية الإذاعية يمكن أن تجرى بلسان المتكلم المفرد، وأن تروى من وجهة نظر البطل فحسب. والرواية البطل يستطيع أن يعلق ويشرح، بل يستطيع أن يتوجه بالرجاء والتوسل إلى جمهوره من المستمعين. ذلك أن مسرح الذهن شريك دوار، متغير متقلب لا يقر له قرار. إنه ليذهلنا بهذا القدر الجم من النشاط الذي يتعاون به مع الكاتب حينما يحفزه هذا ويستثيره بالكلام والمؤثرات الصوتية وبالموسيقى.

قيود الوسيط السينمائي ونواحي القصور فيه

عندما يقتبس الكاتب المسرحي قصة أو مسرحية للوسيط السينمائي يجد بين يديه كثيراً من المزايا التي تتيحها له الأوساط المسرحية الأخرى، ولا يجد إلا عدداً قليلاً من مساوئها، فالتمثيلية السينمائية مقيدة هي أيضاً بقيد الوقت، لكنها كالتمثيلية المسرحية لا تنفك تمضى في تطورها قدماً حتى تبلغ نهايتها دون خوف من الاصطدام بتلك العقبات التجارية التي تفزع الكاتب الذي يقتبس للتليفزيون أو الراديو. على أن من الواجب مع ذلك مراعاة التركيز والتلخيص لأننا لا نستطيع أن نطالب الجمهور بالجلوس في هدوء وسكينة، في حين يستثمر عرض القصة عليهم كاملة غير منقوصة، وقد تقف ميزانيات الإخراج حجر عثرة في سبيل كاتب السيناريو، إلا أنه لبس ثمة ما يدعوه إلى القلق من أن يكون موضوعه طويلاً شديد الطول أو ملحمياً لا يصلح لشاشة التليفزيون الصغيرة، إذ كانت الأفلام السينمائية تصور في استوديوهات ضخمة أو في مواضع طبيعية، فقد اخترعت كاميرات سهلة الانتقال وقابلة للتحرك ما لا يتيسر مثله في تصوير التمثيلية التليفزيونية.

إن أشد وجه من أوجه الفرق وضوحاً بين السينما وبين المسرح هو طريقة العرض، فالقصة

تعرض في السينما في سلسلة من الصور تتدفق فوق شاشة كبيرة في صالة مظلمة. وفضلاً عن هذا فالمؤثرات الصوتية البالغة الأهمية في خلق الفعل في الإذاعة موجودة هنا أيضاً، أعني في السينما، ولكن وجودها هو دائماً من أجل فاعليتها المادية أو لخلق الجو.

والسيناريو السينمائي حاشد دائماً بالتعليمات الفنية التي تصعب معها قراءته، مذ كان كاتب السيناريو بعكس الكاتب التليفزيوني، يحضر مخطوطة لقط يحدد بها زوايا اللقطات التي يريدها من المصورين.

وقد نص جون لاوسون وهو يصف الفروق بين فن الكاتب الروائي وفن الكاتب السينمائي على أربع نقاط رئيسية. وقد أشرنا إلى هذه النقاط وتحدثنا عنها في البحث السابق. ويقول لاوسون: وأول هذه الفروق أن الفيلم يعرض ألوان النشاط المرئية.. وهذا هو الشأن أيضاً في المسرح والتليفزيون. وتمتاز السينما على جميع الأوساط المسرحية في هذا المجال باستغلال جميع إمكانيات هذا العامل القوى. وثاني هذه الفروق أن الصراع في الفيلم لا يمكن أن تتضمنه تعميمات تعبر عن وجهات نظر المؤلف في الحياة وفي المجتمع. وإذا لزم الأمر فلا بد من ترجمة هذه التعميمات بلغة الفيلم وربطها مباشرة بفعل الشاشة، والأوساط المسرحية الأخرى تواجه المشكلة نفسها. والفرق الثالث هو أن الفيلم يجب أن يشخص الصراع، والأحداث التي تجرى فوق الشاشة يجب أن تتحقق بوساطة الأشخاص الذين يكونون إما مراقبين للنشاط الجاري، وإما يكونون مشتركين فيه. ويصدق هذا على الأوساط المسرحية الأخرى أيضاً. أما الفرق الرابع فهو أن الصراع السينمائي يحقق توتراً مرئياً– أي يحدث عن طريق الرؤية العينية– وليس هذا ضرورياً في الرواية أو القصة. أما الصراع في المسرح أو التليفزيون فيجب أن يجرى بالطريقة التي يجرى بها في السينما.

الفصل الخامس عشر

التمثيلية في أثناء التداريب وفي الحفلات

يقول ديون بوسيكولت من كتاب القرن التاسع عشر المشهورين ذوى الأرومة الأيرلندية: "إن التمثيليات لا تكتب، إنما تعاد كتابتها" وكل كاتب مسرحي محنك يعلم حق العلم بأن هذا الكلام الحكيم كلام صحيح. فبغض النظر عما يبذله الكتاب من حرص وعناية في بناء المسرحية ورسم الشخصيات وخلقها، وصوغ الحوار وتجويده نجد ثمة المزيد من التحسينات التي يمكن القيام بها.

وثمة من الدلائل ما يشهد بأن أعظم الكتاب المسرحيين وأكثرهم لوذعيه يوافقون على ما ذهب إليه بوسيكولت من قولته الحكيمة هذه. ومن ذلك ما يقرره بوجين أونيل إذ يقول: "إني لأعترف بأنني عمري ما رضيت رضا تاماً عن شيء كتبته أو ألفته. ومن ثمة كنت أعيد كتابة تمثيلياتي من جديد إلى حين إخراجها.. وحتى بعد إخراجها كنت أرى دائماً أشياء كان في إمكاني تهذيبها. وكان الأسف يتملكني إذ أجد أن الأمر قد خرج من يدي ولم يعد ثمة مجال أو فرصة للتهذيب وإدخال تحسينات أكثر[1]".

مراجعة المسودة الأولى

عندما ينتهي الكاتب من المسودة الأولى لمسرحيته التي يتخيل فيها نموذجاً متعاقباً من الإخراج تمد به فورات الخلق الملهم اللا شعورية، وتأمله الرصين فيما يكتب.. عليه أن يمضي في هذه العملية في المراحل التي يعيد فيها كتابة المسرحية.

---

[1] مجلة نيويورك تيمس سبتمبر ١٥- ١٩٤٦ ص ٦٢ من مقال عنوانه: "يوجين أونيل يعود بعد اثنتي عشرة سنة" بقلم س. جـ وولف. وما أشبه قول أونيل هنا بقول العماد الأصفهاني المشهور المعروف: "إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجل. وهذا من أعظم، الغير وهو دليل على استيلاء النقص على جميع البشر". (المترجم)

وكما كان إنشاء سيناريو الشغل– أي السيناريو الذي يحمله المخرج لتنفيذه– عملاً يتفاوت بما فيه من وعي وتبصير، فكذلك مرحلة إعادة الكتابة التي تبدأ عند المستوى الشعوري بتحليل بنائي للعمل في مجموعة. والكاتب المسرحي الخبير المحنك يقوم بهذا العمل بوحي من غريزته، وإذن فهو يبتكر طريقته الخاصة ويخترعها اختراعاً. على أن الكاتب الناشئ يكون عادة في حيرة، إذ لا يدري أين يبتدئ وأي إجراء يتخذ والطريقة التالية ربما كانت طريقة مسعفة لمثل هذا الكاتب مذ كان يستخدمها استخداماً مثمراً كثيرون من الأساتذة البارزين الذين يدرسون فن التأليف المسرحي، وكثيرون أيضاً من مشاهير الكتاب المحترفين.

فعلى الكاتب أولاً أن يقسم المسرحية إلى مشاهد يؤلف كل منها جزءاً بعينه من كل أو يقسمها إلى وحدات تؤلف كل وحدة منها جزءاً قائماً بنفسه من مجموع الفعل. وهذا هو ما يسمى "تقسيم التمثيلية إلى مشاهد على الطريقة الفرنسية[1]" مذ كانت الوحدات تحدد بدخول أو خروج الشخصيات الرئيسية. على أن من الجائز أن تتكشف مشاهد كثيرة باستمرار بنفس الشخصيات الحاضرة في هذا المشهد أو ذاك.

وعليه ثانياً أن يقوم بعمل بطاقات مفهرسة لكل مشهد أو وحدة من وحدات الفعل يضمنها أسماء الشخصيات ووصفاً مختصراً للفعل. وفي الزاوية العليا إلى اليسار من البطاقة الفهرسية يضع عنواناً للغرض أو الوظيفة الرئيسية للمشهد، فيذكر هل الوحدة مقصود بها أساساً أن تكون وحدة تفسيرية، أو أن المقصود منها الكشف عن الشخصية، أو لتعيين الدافع؟ وهل المشهد مشهد أساسي للكشف عن عقدة المسرحية وحلها؟ ومهما تكن وظيفة المشهد فعلى الكاتب أن يضع له عنواناً واضحاً. وعليه بعد هذا أن يبين في زاوية البطاقة العليا إلى اليمين طول المشهد وذلك بعدد الصفحات وأجزاء الصفحات.

وعليه ثالثاً أن يرتب البطاقات بحسب تتالي الفصول فوق منضدة كبيرة، ويكون بهذا قد ألقى نظرة عامة على بناء المسودة الأولى للمسرحية.

إن هذا إجراء يمكن أن تكون له قيمته الكبرى للكاتب المبتدئ، فهو يمكنه من اكتشاف ما إذا كانت مسرحيته تشتمل على عدد كبير جداً من المشاهد التوضيحية أو التفسيرية مجموعة بعضها إلى بعض ولا يفصل بينها مشهد من مشاهد الفعل. وهو يكشف له أيضاً عن المشاهد

(1) والاسم المسرحي لهذه الطريقة هو French- scening a play

التي فازت بقدر أوفى من اهتمامه وعنايته، وعن المشاهد الأخرى التي لم تفز منه بقدر كاف من الاهتمام والعناية. وترتيب البطاقات يعين أيضاً أماكن مشاهد القمم أو مشاهد الذروة وصلتها بالمشاهد التي تؤدي إليها أو تتفرع عنها، وتساعد الكاتب على تحديد ما إذا كان قد أعطى هذه المشاهد ما تستحقه من عناية. ويمكنه على أساس تحليله لهذه المشاهد أن يعيد ترتيب بعضها أو أن يحذف البعض، أو يدخل مشاهد جديدة حيث يمكن أن تقوى الإطار العام لتصوير فعل المسرحية.

وهذا كما هو ملاحظ إجراء آلي ولا يمكن أن يغيب عن بال الكاتب، لكنه يساعد المؤلف المسرحي على تبين الطريق الصحيح. ويمكننا أن نطلق على طريقة البطاقات المفهرسة اسم: "السيناريو الاستذكاري"، أي الذي نرجع فيه إلى ما عملنا لنستذكره.

إعداد المخطوطة للأداء

إن عملية التأليف المسرحي لا تنتهي بتسليم المخطوطة النهائية إلى المخرج، فمذ كانت المخطوطة التي لا حياة فيها لا تصبح تمثيلية حقيقية إلا بعد إخراجها، كان لا بد من حضور الكاتب المسرحي المتخصص في جميع التداريب، وفي التجارب النهائية بالملابس أيضاً، ليقوم بعمل المراجعات والتغيرات اللازمة حيثما ظهرت ضرورة تلك المراجعات والتغيرات، وهذه هي الفترة بالذات التي يقوم فيها الكاتب في كثير من الأحيان بأهم عمليات إعادة كتابة ما تسفر عنه التجارب مما لا بد من إعادة كتابته. وفي هذا يقول موس هارت: "إن المسرحيات لا يمكن دائماً أن تجرى في أثناء الممارسة العملية كما كان الإنسان يتخيلها وهي على الآلة الكاتبة. ولهذا فكثير أما يعدل فيها ويسوى من اعوجاجها في أثناء التدريب" وقد لاحظ برناردشو أيضاً أن "التدريب هو وحده الذي يمكن أن يدلنا على ما يجب أن يبقى من المسرحية وما لا يجب".

إن قيمة فترة التدريب في تطوير تجربة الكاتب المبتدئ وخبرته يجب ألا يساء فهمها، فحاجة هذا الكاتب إلى إخراج مسرحياته مسألة تأكدت وفرغنا منها في كثير من الفصول السابقة، لأن عملية الكتابة المسرحية لا يمكن أن تتم وتبلغ كمالها إلا عن طريق الإخراج. وتطور الكاتب المسرحي هو أيضاً يظل غير تام ولا بالغ كماله حتى يرى عمله من خلال التداريب وفي الحفلات التمثيلية. ومناهج التأليف المسرحي في كثير من الجامعات الكبرى تصمم بحيث تتيح الخبرة لطلاب التأليف المسرحي عن طريق الإخراج، وسواء أكان ذلك في صورة قراءة مسرحية شكلية

أم عرضاً اختبارياً أم إخراجاً كاملاً، فالكاتب يتعلم منه ولا بد– قدر ما يمكن– أن يتعلمه في فترة مدرسية كاملة في فرقة من فرق دراسة التأليف المسرحي، إن لم يكن أكثر.

فماذا يجب أن يكون عليه وضع الكاتب المسرحي عندما يواجه هذه المرحلة المهمة من مراحل التجربة؟ كيف يجب عليه أن يسوس نفسه في أثناء التداريب؟ وكيف يجب أن تكون صلته العملية بالمخرج وبهيئة الممثلين؟

الكاتب المسرحي والمخرج

لعل أبرز العلاقات التي تقوم بين شخصين في مسارح نيويورك للمحترفين، أو في المسلسلات التليفزيونية الجيدة، هي تلك العلاقة التي تجمع بين الكاتب المسرحي وبين المخرج وتربطهما رباطاً وثيقاً في جميع التداريب بحيث لا يغيب الكاتب لحظة عن المخرج الذي يرجع إليه في كل صغيرة وكبيرة من شئون التفسير. ثم هو لا غنى عنه إذا دعت الحاجة إلى مراجعة عمله أو تغيير مشهد أو تعديل فصل من فصول المسرحية.

إن القلق الذي يشعر به الإنسان نحو "طفله" الذي هو فلذة كبده– وبالأحرى– نحو مخطوطة مسرحيته التي خلقها وأبدعها، ربما كان مرده إلى بدء تردده بوصفه كاتباً ناشئاً في أن يعهد بهذا الطفل إلى شخص آخر يتعهده بالحماية والرعاية. على أن الكاتب الذي لا هو بالمؤلف المحنك المعترف به ولا هو بالمخرج الكفء الذي مارس فن الإخراج من قبل يجب أن يترك إخراج عمله وإظهاره على المسرح لشخص آخر غيره هو والكاتب الناشئ يكون عادة غارقاً في أغوار مسرحيته بحيث لا يستطيع النظر إليها وهو خارجها. ومن ثمة لا يصلح بكل أسف لأن يتولى إخراجها، لأنه إذا تولى إخراجها يظل بكل أسف كاتباً مسرحياً يحاول أن يكون من فكرته فكرة ذاتية بارزة.

إن ثمة الكثير مما يمكن أن يتعلمه الكاتب من عمله مع أحد المخرجين، فهو لا ينفك يلاحظه في أسلوب معالجته للمسرحية وطريقته في تفسيرها. إن المخرج اللبق لا يكاد يلقي نظرة على مخطوطة المسرحية الميتة التي لا حياة فيها حتى تكون في خياله فعلاً متحركاً نابضاً بالحياة، وإذن فسرعان ما يتبين السجايا التي يستطيع الممثلون نقلها إلى المتفرجين الذين يتقبلونها من فورهم ويرضونها منهم أحسن ما يكون الرضا. والمخرج يرحب عادة بحضور الكاتب معه في أثناء التداريب، وبخاصة لكي يجلو له المواقف الغامضة المبهمة أو ليفسر له الجمل الصعبة المستعصية

على فهمه.. إلا أن السفينة لا يمكن مع ذاك أن تحتمل إلا رباناً واحداً. وعندما يوجه الكاتب ملاحظة ما إلى المخرج فيجب ألا يعدو دوره هنا أكثر من دور مساعد الربان.

ويجب أن يستشعر الكاتب الحرية المطلقة في التعبير عن آرائه ووجهات نظره للمخرج. على أن من واجبه مع ذاك أن يبدى ملاحظات في خلوة بينه وبين المخرج، أو في تهامس وإسرار لا يصح أن يسمع منه الممثلون شيئاً، وإذا اختلف مع المخرج في طريقة تناوله لأحد المشاهد، فعليه أن يتفاهم معه على ذلك، ويطلعه على وجهة نظره، وبعبارة أخرى يجب عليه أن يحاول حسم وجوه الخلاف بينهما فيما قد ينشب حول تفسير أمر من الأمور. والمخرج الحكيم هو الذي يصغى دائماً لما يقوله الكاتب وإن لم يتحتم عليه أن يمتثل لما يقول، بل يمكنه بدلاً من هذا أن يشرح وجهة نظره التي ربما كانت من الإجراءات التي تفرضها ضرورات العمل، أو التي قد يلجأ إليها لحل مشكلة من مشكلات الإخراج التي لم يكن يتوقعها الكاتب وهو يعد مخطوطته. ففي هذه المداولات تلتقي ذاتية الكاتب وذاتية المخرج، وفي كثير من الأحيان يسفر هذا عن الحصول على موضوعية الإخراج.

ورب متسائل عما يتوقعه الكاتب وهو يرقب مسرحيته في أثناء التدريب. إنه يلقى باله إلى مواضع التكرار الذي لا داعي إليه في مخطوطته، وإلى المواضع التي يكون فيها الفعل أنسب وأكثر صلاحية من الحوار، ثم هو يرصد ملائمة شخصياته للأفعال التي تصدر عنهم، إذ يمكنه الآن مراقبة كليهما. وهو يلاحظ في عناية وحرص تطور كل شخصية ويرصد تلك الأمكنة التي يمكن أن تكون دوافع أفعال الشخصية فيها أكثر ملائمة وصلاحية، ثم هو يقيس تأثير الفعل الكلي ويقارن بينه وبين الانطباع الذي كان في ذهنه للمسرحية وهو يكتبها. وقصارى القول: إنه يتخذ من فترة التداريب فرصة لمراجعة كل ما كان يتصوره فوق الورق في أثناء ترجمته إلى فعل حي.

الكاتب المسرحي والممثل

ترى.. ماذا يجب أن يكون وضع الكاتب من الممثل؟ إن الإجابة عن هذا تتوقف على ما غذا كان الكاتب يعد الممثل هو الحلقة الحية بين مخطوطته وبين الجمهور، أو لم يكن يعده كذلك. إن الممثل يكاد يبلغ في أهميته ما يبلغه الكاتب من ذاك في كل ما له صلة بنجاح المسرحية. ولما لم يكن في مستطاع الكاتب أن يواجه جمهوره أو أن يتقدم إليهم بنفسه مباشرة وجب أن يعتمد في ذلك على الممثل فيتخذ منه نائباً عنه ومتكلماً بلسانه. والجمهور وهو في المسرح يكون أكثر

وعياً بالممثل وشعوراً به، منه بكاتب المسرحية، وفي ذلك يقول إلمر رايس: "لعلنا لا نجد متفرجاً واحداً من بين كل مائة متفرج يستطيع أن يميز بين دور من الأدوار وبين سائر المسرحية" وهذا كلام يدل على مدى استغراق الجمهور فيما يؤديه الممثلون وليس فيمن كتب المسرحية.

إن الكاتب المسرحي، حتى إذا كان قد قام بعمله في خلق شخصياته خلقاً حسناً، يستطيع، بل عليه أن يتوقع أن تزداد هذه الشخصيات جمالاً وخصباً بما يمدها به الممثلون المهرة وما يشيعونه فيها من حيوية، وذلك لأن الممثل الطيب هو قبل كل شيء فنان، ومثله في هذا مثل الكاتب المسرحي.

وكثير من الكتاب المسرحيين عندما يشاهدون تمثيلياتهم في أثناء التدريب يكتشفون على الدوام أن من بين الممثلين من هو ناشز عن زملائه نشوز الإبهام عن سائر أصابع اليد الواحدة، تلك الأصابع التي تكاد تمتزج فيما بينها امتزاجاً كاملاً. وبالرغم من أننا نشعر في هذه الحالة بطبيعة الحال بالميل إلى استئصال هذا العضو الناشز، فيجب على الكاتب أن يكون على حذر وهو يبدى اعتراضه على فعل هذا الممثل. فالمخرج إذا كان يبذل جهده في تطوير أثر كلي مع هيئة التمثيل متضافرة، فعليه أن يعلم، كما على الكاتب أن يعلم هو أيضاً، أن الناس يتطورون بسرعات مختلفة ودرجات متباينة. وعلى الكاتب أن يتذرع بالصبر تجاه الممثلين الذين يقومون بتمثيل مسرحيته، لأنهم– بوصفهم فنانين– يجب أن يسمح لهم بأن يتطوروا بطريقتهم الخاصة. مثلهم في هذا مثل الكاتب الذي كان يتبع منواله الخاص في تطوير مسرحيته من فكرتها الجرثومية إلى مخطوطتها الكاملة.

إن واجب الكاتب المسرحي أن يبدأ علاقته بالممثلين على أساس من التعاون وحسن الفهم. وليعلم أن مخطوطته، بعد كل الذي يبذله في سبيلها من جهد، ليست معصومة من الخطأ، بغض النظر عما يكون رأيه فيها من علو وسمو.. وليعلم أيضاً أن الممثل المحنك صاحب التجربة أداة متطورة تطوراً عظيماً ذات بصيرة أو غريزة تدرك بها متى يكون الشيء غير صحيح صحة تامة.

إن الكاتب طالما يسمع من الممثلين من يقول له: "ألا تستطيع أن تزيد هذه الخطبة أو ذاك الحديث كلمة أو كلمتين؟" أو "إنني لا أستطيع أن ألقى هذه الجملة بالطريقة التي يجب أن تلقى بها– فهل لا يمكنك أن تضع مكانها جملة أخرى تحمل ذات المعنى لأستطيع النطق بها نطقاً صحيحاً سليماً سهلاً؟" وغالباً ما يكون الرد وهذا من أعجب العجب– بالإيجاب.. وهنا لا

يلبث الكاتب أن يكتشف– فوق ما اكتشف– وجهاً آخر من وجوه "الفن التعاوني المشترك".

وكثيراً ما تنحصر خدمة الكاتب للممثل في تغيير صيغة الجمل والعبارات الثقيلة بوضع عبارات لطيفة مكانها ليستطيع لسان الممثل أن يجرى بها فينطلق حواره في سهولة ويسر. وبعض الكتاب يغرقون الممثل أحياناً في لجة من مشكلات اللغة، كأنهم يخافون ألا يستطيع الممثل التعبير عن الإحساس المطلوب بدونها. وربما كان هذا هو السبب في وجوب تجريد كثير من المسرحيات تجريداً تاماً من القلاقل اللغوية قبل المضي في إخراجها حتى يستقيم النطق بها في سهولة وانطلاق نسبيين، ومن واجب الكاتب أحياناً أن يعدل حواره حتى يناسب طريقة نطق الممثل ويجنبه عثرات هذا النطق، وبخاصة إذا أردنا تأمين نجاح المسرحية. ويجب على الكتاب المسرحيين أن ينظروا إلى هذا الإجراء بوصفة تسوية بين الدور كما تصوروه وهم يكتبون المسرحية وبين مقدرة الممثل وهو يصور الدور ويؤديه.

دور الجمهور في إعادة كتابة المسرحية

تحدثنا في الفصل الخامس عن أهمية إشباع حاجات الجمهور وتحقيق هوياته سلفاً، وذلك من حيث عقدة المسرحية وخلق شخصياتها. والغرض من توخي سد حاجات الجمهور وتحقيق هوياته هو أن نوفر على أنفسنا الكثير من المراجعات التي يتبين في كثير من الأحيان أنها شيء لا بد منه حينما تعرض المسرحية آخر الأمر على هذا الجمهور من خلال أضواء المنصة على أن الكاتب لا يستطيع مع ذلك أن يتوقع سلفاً كل استجابة أو رد فعل في نفوس الجمهور، وأن يعد لكل استجابة عدتها. والذي يستطيع أن يقوم به هو مراقبة هذا الجمهور ولاسيما في أثناء التجربة النهائية بالملابس، ثم يقوم بعد ذلك بما يكتبه من تحويرات لتهذيب المسرحية.

وإذا كانت تجارب المسرحية تجرى نهاراً فإن المداولات بصدد ما تسفر عنه التجارب تجرى عادة ليلاً. وهنا يتساءل كل من المدير والكاتب والمخرج عما منع الجمهور من الضحك حيث كان منتظراً أن يضحك؟ ولماذا لم ينفعل غاية الانفعال بجدية هذا المشهد أو ذاك؟ ولماذا، ولماذا؟ إلى آخر الأسئلة التي من هذا القبيل. إنهم يجربون أسلوباً آخر من الحوار، فيزيدون من جرس تلك الجملة، ويحذفون فقرات كاملة من الحوار، بل مشاهد برمتها، محاولين أن يجعلوا المسرحية

تصادف هوى من نفوس الجمهور والضرب على وتره الحساس[1].

إن جورج كوفمان يذهب إلى أنه من الممكن أن نتخذ من الجمهور مسباراً يدلنا على ما إذا كان مشهد معين من مشاهد المسرحية يسير أمامه كما تصورناه ووضعنا خطته. وهو يقول: "إننا نلاحظ أن الجمهور يبدو عليه عدم العناية أو الاهتمام، بل ربما راح ينفض رأسه امتعاضاً عند نقطة مهمة كنا نرجو أن تشده وتسترعى انتباهه.. ألا فلنعلم أن هذا هو السبب في أن جميع أولئك الكتاب المسرحيين يغلقون على أنفسهم أبواب غرفهم بالفنادق ليصلحوا أمثال تلك المواضع في خلوة من الناس".

وليس من الضروري أن تجلس بين صفوف النظارة "المتفرجين" لتتعرف استجاباتهم، بل يكفي أن تنتحي جانباً فوق المنصة (بين الكواليس) أو أن تنزوي في مؤخرة الصالة لتقف على مزاج الجمهور وتلمس الجو الذي يستغرق فيه. وقرقعة أوراق البروجرام، والضرب بالأقدام، وسعال هذا ونحنحة ذاك في أثناء التمثيل– كل هذه ألوان من البلاغة التي لا يستطيع الكلام الصريح أن يقوم مقامها.. وكل منها قد يعني حاجة هذا الموضوع أو ذاك من مواضع المسرحية إلى المراجعة.

إن كتابة الكاتب المسرحي للأوساط المسرحية الأخرى من سينما، أو تليفزيون أو إذاعة يفسدها عجز الكتاب عن تقدير استجابة الجمهور، وعدم قدرتهم على تقويم ردود فعل المستمعين. إنهم يستطيعون فقط أن يتوقعوا عدم وجود جمهور واعٍ جدير بالاحترام والتقدير، وهم يستطيعون بطريقة ما أن يستعيضوا عن هذا الجمهور. وحتى إذا استطاع الكاتب أن يرقب جماهير تلك الأوساط فلن يغنيه هذا شيئاً. فمسرحيته لن تحظى بالإخراج السينمائي أو الإذاعي أو التليفزيوني إلا مرة واحدة فحسب، والكاتب لن يستطيع إعادة كتابتها إذا فشلت في إحدى هذه الحالات ليقدمها من جديد إلى جمهور آخر. ولعل هذا هو السبب في أن عدداً كبيراً جداً من كتاب السينما والتليفزيون الناجحين قد بدأوا بالكتابة كثيراً للمسرح الأصولي المنتظم، وبما حصلوه من الخبرة الطويلة بما يجتذب الجمهور كانوا أكثر مقدرة على إرضائه وتحقيق هوياته من

---

(1) ليس معنى هذا النزول إلى الجمهور ومغازلة غرائزه الحية... بل معناه تقديم الفن الجميل بالطريقة التي يرضى عنها الجمهور والتي لا تصدمه باللفظة الغامضة أو الإطالة والثرثرة أو التصوير النابي الذي يثير السخرية أو الانفعالات المفتعلة التي لم يمهد لها الكاتب بأسبابها. (المترجم)

الكتاب الذين لم يمرنوا إلا في الكتابة للسينما أو للتليفزيون فقط.

مهذب المسرحيات

ليس من الأمور غير المألوفة أن يستدعى المخرج كاتباً مسرحياً متخصصاً له خبرة بتقويم المسرحيات وتهذيباً وتلافى ما فيها من عيوب وإنقاذها بذلك من السقوط. ووظيفة "مهذب المسرحيات" هذه قريبة الشبه بوظيفة الجراح الذي يستأصل رقعة من جلد المريض ويضع مكانها رقعة جديدة أصح منها، ثم يزود المريض بجرعة من دم جديد تمسك حياته وترد عليه أنفاسه. وهو يتقاضى على ما يقوم به من تلك التهذيبات والمراجعات وإعادة الكتابة أجراً معلوماً عادة. على أن من يسهم في تنقيح المسرحية لا يقف في بعض الأحوال عند حد تقاضيه أجره المعلوم فقط، أو لقاء نصيب محدد من إيراد الشباك، بل هو يصر أيضاً على أن يوضع اسمه إلى جانب اسم مؤلف المسرحية الأصلي.

ومهذب المسرحيات هو بكل أسف الورقة الأخيرة التي يلجأ إليها المخرجون ليقامروا بها في الحالات المستعصية. وبعض المخرجين يغالون غلواً شديداً في قيمة مهذب المسرحيات وتقدير العمل الذي يقوم به، وبالرغم من أن أولئك الكتاب الذين طالما قاموا بمثل هذا العمل يسلمون بأنهم قلما أنقذوا المسرحية المريضة مما يلم بها من أوصاب. على أننا إذا نظرنا إلى ظاهرة النجاح الكبير الذي تحققه قلة من الذين تخصصوا في تهذيب المسرحيات الضعيفة وترقيعها، نستطيع أن نقول إنه ليس من غير المألوف أو الأمور الشاذة أن يلجأ المخرج المتخصص في هذا العمل إذا دلت الدلائل في أثناء جلسات التدريب على أن المسرحية تشكو بعض الضعف أو شيئاً من العوج في ناحية من نواحيها. إن عجائب العلاج في الكتابة المسرحية والكتاب الذين يقومون بها شيء معروف ومألوف على نطاق واسع.. لا بين جمهور المتفرجين، ولكن بين الذين يتولون إخراج ما يظهر على مسارح برودواي من مسرحيات في كل موسم. وليس ثمة من يستطيع أن يلوم المخرجين على استعانتهم ببعض المتخصصين في عمليات التهذيب هذه، من أمثال جورج س. كوفمان وآبي بروز "Abe Burrows" للقيام بما يمكنهم القيام به في اللحظة الأخيرة قبل تقديم المسرحية للجمهور. إن المسرحيات تكلف القائمين عليها ثمناً غالياً، والذين يستثمرون أموالهم في المسارح قلة قليلة. والرغبة في حماية المال المستثمر في هذه الناحية ينتهي في كثير من الأحيان إلى تسويات أو مساومات وأنصاف حلول. ومن أشد الأمور صعوبة وعسراً على كاتب

من الكتاب أن يسيغ أسلوب كاتب آخر ويستطيب نكهته بحيث يصدر هو نفسه عن الأسلوب نفسه والنكهة ذاتها.. صحيح إن التهذيبات والتغييرات التي يقوم بها الكاتب المهذب يجب أن تذوب في أسلوب الكاتب الأول وتمتزج بروحه امتزاجاً، إلا أنه إذا وجدت مفارقات صارخة بين الأسلوبين ونشوز وتصادم بين الروحين فلا يمكن أن تتم عملية الذوبان والامتزاج بينهما أبداً.

لقد يندر أحياناً أن نجد ذلك الكاتب الذي يستطيع أن يصوغ كل عبارة من عبارات مسرحياته صياغة حريصة واعية بحيث إذا قال: "ستار" في ختام الفصل الأخير منها كان مصير المسرحية النجاح أو السقوط دون أن ندخل عليها أي شيء من التغيير أو التهذيب. وهنا تتجلى الحكمة التي تنطوي عليها كلمة بوسيكولت المأثورة: "إن التمثيليات لا تكتب وإنما تعاد كتابتها".

الفصل السادس عشر

خاتمة

بعد أن يكون الكاتب المسرحي الناشئ قد راد الطريق الذي تجرى فيه عملية الكتابة المسرحية وتكشف معالمه، وبعد أن يكون قد كتب مسرحياته الأولى.. فإلى أين يتوجه من نقطة البداية هذه يا ترى؟ وكيف ينتقل من مرحلة الهواية إلى مرحلة الاحتراف في دنيا التأليف المسرحي؟ وكيف يشق الطريق لمسرحياته إلى أيدي المخرجين؟ وماذا يمكن أن يتوقع ممن سوف يحتك بهم ويكون على صلة مستديمة بينه وبينهم؟ وما هي الفرص التي يمكنه أن يهتبلها ليظفر بالنجاح المالي؟

إن الكاتب المسرحي الناشئ ذات الموهبة والذي يريد أن يتخذ من الكتابة للمسرح حرفة ومشغلة، تراوده بالطبع أسئلة كثيرة وعلامات استفهام غامرة عما يمكن أن يمكن له في دنيا المسرح ويثبت في أرضها أقدامه. ونحن نحاول في هذه الخاتمة أن نعرض عليه بعض الخطوات التي يستطيع بها الانتقال إلى دنيا الحياة العملية.. دنيا الاحتراف.

سوق المنافسة الحامية

إن ما يطمح إليه كل كاتب مسرحي ناشئ هو الشهرة السريعة المفاجئة التي يتيحها له إخراج إحدى تمثيلياته على بعض مسارح برودواي، أو ظهورها في فيلم عن هوليوود، أو مسلسلة في إحدى شركات التليفزيون الواسعة الانتشار. على أن من الخير له في الحقيقة وواقع الأمر أن يعلم أن الفرص التي تهيئ له تلك الشهرة السريعة المفاجئة أمر يكاد يكون من رابع المستحيلات، ذلك لأن المخرجين لا ينفكون ينشدون المخطوطات المسرحية الجيدة، وهم بسبب العقبات المالية وما عسى أن يؤدي إليه سقوط المسرحية من خسائر– يترددون هذا التردد الذي لا تخفى علينا أسبابه في تجربة المسرحيات التي يؤلفها كتاب مجهولون، أو الذين لم تلمع أسماؤهم بعد، وإذا كان لهم الخيار في اختيار التمثيليات التي يكتبها مؤلفون معروفون وظفرا مسرحياتهم التي أخرجت، بقدر عظيم من النجاح، فما الذي يلجئهم إلى تجربة مسرحية كتبها

مؤلف مجهول، وإن بدت مسرحيته شيئاً رائعاً وآية باهرة؟

إن حانة المسرح في نيويورك تهبط عاماً بعد عام، فمنذ ثلاثين عاماً ونصف عام كان من السهل نسبياً أن تجد المسرحية الحسنة الكتابة فرصتها إلى جلسة قراءة، إلا أن نيويورك في ذلك الوقت كانت حافلة بالمسارح، وكانت مسرحيات يزيد عددها على ثلثمائة مسرحية تقدم للجمهور كل موسم، وعندما أخذ عدد هذه المسارح في التناقص أخذت تكاليف إخراج المسرحيات في الارتفاع، ولما كانت عملية الإخراج تتكلف الآن مبالغ باهظة يندر أن تجد المخرج الذي يدفعها من جيبه الخاص كان لا بد أن يلجأ المخرجون إلى التماس المساندة المالية ينشدونها عند أولئك الذين يرغبون في استثمار أموالهم في السوق المسرحية، وينتظرون أن تغل له هذه السوق أرباحاً مجزية. ومن هنا خطر المسئولية، ومن هنا انخفاض عدد المسرحيات التي تخرج كل عام في نيويورك اليوم وهبوطها إلى ما هو أقل من خمسين رواية لا ينجح منها إلا عدد قليل جداً يأتي بإيراد طيب، أو يظفر بثناء نقاد الصحافة المسرحيين الذين يقبضون بأيديهم على مستقبل مسرح المحترفين، يحيونه إذا شاءوا ويقضون عليه حينما يريدون.

وظفر الكاتب الناشئ بالإخراج في برودواي أمنية قد لا تتحقق إلا في السنين الطوال ومعظم الكتاب المسرحيين قد لا يظهرون بها طوال حياتهم إلا أن هناك من المسارح الأخرى ما يستطيع الكاتب البارع المحنك الذي لم يظفر بالشهرة بعد أن يحصل منها لمسرحيته على فرصة من فرص الإخراج أو الاستماع. وهي فرصة بالغة الأهمية جداً في حياة الكاتب الناشئ الذي يجب أن ترى كتابته. شأنه في ذلك شأن الممثل الناشئ الذي يجب أن يرى تمثيله إذا أراد أن يشق طريقه إلى النجاح. ثم إلى الشهرة إذا صادف هوى في قلوب الجمهور. والكاتب إذا تهيأت له فرصة النجاح أول مرة استطاع أن يتقدم بأعماله مرة أخرى، وكلما ازداد عدد مسرحياته الناجحة ازدادت أمامه الفرص لظهور مسرحياته في برودواي.

ولكون التليفزيون وسيطاً مسرحياً من الأوساط التي تقدم المسرحيات بالجملة فقد اشتدت حاجته إلى عدد ضخم من التمثيليات لتغطية حاجاته اليومية. ومن هنا كان أشبه بالطاحونة الكبيرة التي تطحن أي مقدار من الحبوب بمجرد وصوله إليها. وبالأحرى بمجرد وصول المسرحيات إلى أيدي الناسخين. وعندما يتأمل الإنسان في عدد التمثيليات الضرورية لكي تستمر محطة تليفزيونية واحدة في إرسالها يوماً واحداً، ولا نقول سنة واحدة، أدرك أن أمام

الكاتب الناشئ فرصاً ذهبية لكي تخرج تمثيلياته، أعظم من الفرص التي يتيحها له المسرح أو السينما أو الإذاعة، ولنعلم أن متوسط عدد الساعات المخصصة للإرسال المسرحي في محطة واحدة من محطات التليفزيون هو من سبع ساعات إلى عشر يومياً- أي ثلاثة آلاف وخمسمائة ساعة كل عام- فإذا تذكرنا أن ثمة ثلاث شبكات تليفزيونية عظيمة، غير المدن الكبيرة التي توجد بكل منها من ثلاث إلى خمس محطات تليفزيونية تقدم بروجراماتها في وقت واحد، أدركنا أن حاجة تلك الشبكات والمحطات المادية الماسة إلى التمثيليات بمختلف أنواعها، وأدركنا الإمكانيات الخرافية المتاحة للكاتب الناشئ الموهوب.

وكثير من الكتاب يثبتون أقدامهم في سوق التأليف المسرحي أول ما يثبتونها في المجال التليفزيوني حيث تستفيض شهرتهم فيه، ثم ينتقلون إلى المجالين السينمائي والمسرحي اللذين يعودان عليهم بأرباح أوفر. وقد كان بادي تشايفسكي **Paddy Chayefsky** معدوداً من الكتاب التليفزيونين البارزين، لكن مسرحيته "مارتي **Marty**" لم تكد تفوز بالجائزة الأكاديمية لأحسن الأفلام السينمائية، ومن بعدها مسرحيته "في منتصف الليل **Middle of the Night**" التي نجحت نجاحاً ساحقاً في برودواي حتى انقطع عن الكتابة للتليفزيون، إذ لم يعد لديه الوقت الذي يكتب له فيه.

التدريب العملي الناجح على الكتابة المسرحية

إن الكاتب المسرحي الذي لم يتمرس بالكتابة إلا من خلال منهاج دراسي يندر أن يكون من الكفاية بحيث يرقى إلى مرتبة المحترفين. ومن الطبيعي أن الدراسة قد استنفرت مواهبة وأرهفتها: إلا أن السنين القلائل التي عمل فيها من خلال هذا المنهاج الدراسي لا يمكن أن تجعل منه كاتباً متخصصاً، بل هو في حاجة إلى مزيد من التدريب، وهو فوق هذا، وأهم من هذا، في حاجة إلى الفرصة التي يرى فيها إحدى مسرحياته وهي تعرض من فوق خشبة المسرح.

وهناك من البرامج الناجحة في مجال التأليف المسرحي عدد جم يستهدف إتاحة الكثير من فرص الإخراج للكاتب الناشئ.. وكثير من الجامعات الكبرى، مثل جامعة **UCLA** في ييل، وجامعة تكساس، تهيئ عملاً ناجحاً للكتاب المسرحيين الناشئين.

ومنهاج جامعة **UCLA** منهاج نموذجي استطاعت جامعات كثيرة احتذاءه والنسج على منواله، ففي فترة دراسية حديثة استغرقت خمس سنوات أمكن إخراج ثماني ومائتي مسرحية أصيلة

من ذات الفصل الواحد تجلت فيها مقدرة أربعة ومائة كاتب وعشرين ومائة مخرج. وهذه المسرحيات، إذا استثنينا عدداً قليلاً منها هي من إنتاج الفرق الدراسية نفسها. وقد كانوا يطلبون من الجمهور عقب كل حفلة ملء استمارات تقديرية يعبرون فيها عن آرائهم في كل من المسرحية وفي الإخراج، ثم تلي هذا دراسة نقدية يترأسها أستاذ من الذين يتولون تعليم التأليف المدرسي بالجامعة، وتسجل في سجلات خاصة توضع تحت أيدي من يطلبها من المهتمين بالدراسات المسرحية.

وكانت تعرض أيضاً مسرحيات كاملة من ثلاثة فصول أو أكثر، يرسل بالكثير منها كتاب مسرحيون في جميع أرجاء العالم، وبعد عرضها وتقدير قيمتها بالطرق المذكورة آنفاً ترسل نتائج العرض والتأليف والتمثيل والإخراج إلى مؤلفيها بالتالي. وكانت المسرحيات ذات القيمة والتي تبشر بمستقبل ملحوظ يحتفظ بها كلما أمكن ذلك في مكتبة خاصة بأمثال تلك المسرحيات ليرجع إليها من يشاء من الأشخاص الذين ينشدون الأعمال المسرحية الجديدة، وجميع الحقوق في أمثال هذه الحالات تظل محفوظة لكاتب المسرحية.

وقد أخذ يزداد عدد مسارح الجامعات والكليات التي تتيح الفرص لإخراج مسرحيات الكتاب الجدد. وقد سبقت الإشارة إلى المنهاج المتبع في مسرح جامعة "تفتس **Tufts**". ويمكننا أن نجد مناهج مشابهة في جامعات كارولينا الشمالية وجامعة ولاية متشيجان وجامعة وسكونسن، وهذا قليل من كثير. وهناك عدد كبير من المدارس والمعاهد المسرحية المتخصصة تتيح فرصاً ثمينة للكتاب المحترفين، والكاتب الناشئ يستطيع كذلك أن يتخير أحد هذه المعاهد لتهيئ له فرصة التدريب عن طريق عرض ما يكتب.

مشروع جمعية إيتا AETAللمخطوطات المسرحية

منذ عشر سنوات أو نحوها لمست جمعية "إيتا **AETA**" أو الجمعية الأمريكية للمسرح التعليمي **The American Educational Theatre Association** الورطة التي تحيق بالكاتب المسرحي الناشئ، فأنشأت مشروعاً لمخطوطات التمثيليات يستهدف الانتفاع المتبادل بين المعاهد والكليات والجامعات من جهة وبين مسارح المجتمع التي ترغب في إخراج مسرحيات جديدة لكتاب ناشئين أهل للتشجيع والتقدير وممن يرغبون في أن يروا تمثيلياتهم من خلال الأضواء المسرحية. ويشمل المشروع الدستور الآتي:

"إن أعضاء المشروع– لإيمانهم بأن المسرح الأمريكي يجب أن يضطلع بمسئولية مستديمة بصدد الحص على الكتابة المسرحية وإخراج المسرحيات القيمة التي تستأهل الإخراج– يتعهدون، بوصفهم جماعة متعاونة فيما بينها، بأن يبحثوا عن المخطوطات المسرحية وتوزيع هذه المخطوطات بقصد إخراجها".

وأي شخص يهتم بالمشروع أو يرغب في الانتفاع بخدماته يستطيع الانضمام إلى هذه الجماعة– ومن الممكن قبول المخطوطات من أي شخص يتقدم بها، إلا أنها ترد في العادة إما من الأعضاء أنفسهم وإما من أشخاص يحملون توصية من بعض الأعضاء. وحينما يقع الاختيار على إحدى المسرحيات التي لم يكتبها عضو في الجماعة لكي توزع على إحدى الجهات لإخراجها فإنه يتوقع بالطبع أن يصبح عضواً قبل أن ينسخ صورة أخرى من المسرحية، وقبل أن ترسل هذه النسخة بالبريد إلى الجهة التي تتولى إخراجها. واشتراك العضوية للفرد أو للجماعة المسرحية هو خمسة عشر دولاراً عن السنة الواحدة، أو خمسة وعشرون دولاراً عن سنتين.

وتقوم باختيار المخطوطات المقدمة للمشروع لجنة مكونة من ثلاثة قضاة إقليميين، فإذا وافقت على إحدى المخطوطات نسخت المخطوطة وأرسلت منها صورة إلى كل عضو من أعضاء المشروع الذين يقرون إخراجها أو عدم إخراجها، كما يتراءى لهم، وأي إنسان في أي جهة يرغب في أن يدفع للمؤلف ثمناً مجزياً لقاء استعمال مخطوطته يستطيع إخراجها. وفي وسع الكتاب والمخرجين أن يتفاوضوا لعقد أي اتفاق يرغبون فيه. ولما كانت رياسة المشروع ومكان إقامته يتغيران من حين إلى حين فيمكن الحصول على العنوان الجديد من مكتب اللجنة التنفيذية للجمعية الأمريكية للمسرح التعليمي أو الإيتا **AETA** كما اشتهر اسمهما في آفاق العالم. والنشرة نصف الشهرية التي تصدرها تلك الجمعية، واسمها صحيفة المسرح التعليمي **Educational Theatre Journal** تشتمل دائماً على عنوان المشروع.

لجنة الكتاب المسرحيين الجديدة

من المنظمات التي أنشئت بقصد تشجيع المواهب الكتابية المسرحية الحديثة وتطويرها لجنة الكتاب المسرحيين الجديدة بمدينة نيويورك: **The New Dramatists Committee**

وتتساءل هذه اللجنة في معرض الكشف لنا عن أهدافها السؤال التالي: "كيف يتمكن ذوو المواهب من الكتاب الناشئين من تطوير صنعتهم المسرحية إذا كانت فرص المسرح التجاري

مقصورة إلى حد عظيم على الكتاب الكبرا ذوى الخبرة والسابقة القديمة؟!" إن اللجنة تدرك أنه باختفاء الفرق المحلية ذات البرامج المتغيرة بوصفها كانت حقلاً تجريبياً أو تدريبياً للكتاب المسرحيين، ثم بهذا التركيز الحاضر للمسارح في حي برودواي، قد أخذت الفرص تتضاءل أكثر فأكثر أمام ذوى المواهب من الكتاب المسرحيين فلا يستطيعون تطوير هذه المواهب، ومن ثمة أخذ العثور بوسيلة لمساعدة ذوى المواهب يصبح معضلة لا تنفك تتزايد بل تتضاعف. ولجنة الكتاب المسرحيين الجديدة تعتقد أن لديها حلاً جزئياً لهذه المعضلة.

إن هذه اللجنة تعمل على أساس التعاون الذي لا يطمع المشترك فيه في أية منفعة مادية، وذلك تحت رعاية نقابة الكتاب المسرحيين **The Dramatists Guild** "وخطتهم لتشجيع الكتاب المسرحيين" تشتمل على خمسة مشروعات، يهدف كل منها إلى المساعدة على تطوير مواهب الكتاب الجدد وتحسين أحوالهم:

المشروع الأول: هو مساعدة الكتاب الناشئين الأعضاء في الجماعة على دخول المسارح وتمكينهم من مشاهدة المسرحيات في أثناء إخراجها.

المشروع الثاني: هو عقد سلسلة من المباحثات والمناقشات الحرفية تتاح الفرصة عن طريقها للأعضاء لمناقشة مشكلاتهم المتبادلة مع الأساطين من كتاب المهنة المتخصصين المحترفين، من أمثال جوشوا لوجان، وهوارد لندسي، وجون فان دروتن.

المشروع الثالث: ويتيح للكتاب الناشئين ملاحظة المراحل التي تمر بها مسرحية جديدة من أول توزيع أدوارها على هيئة الممثلين، ثم جلسات قراءتهم إياها، ثم جلسات التدريب على تمثيلها حتى ليلة الافتتاح بها في مسارح نيويورك.

المشروع الرابع: معمل أو بالأحرى ورشة إلينور مورجنتهاو **Elinor Morgenthau** التي أنشئت بفضل جزء من منحة إلينور مورجنتهاو وتتيح للكتاب المسرحيين فرصة التعلم من أخطائهم دون أن يتعرضوا لشيء من تلك المخاطرات الوبيلة التي يتعرض لها الإخراج التجاري، ويتم هذا بطريقتين: الأولى تقرأ فيها المسرحية لجنة أو هيئة من المختبرين، الذين يسبرون غور المسرحية، وقوامها عدد من الكتاب المسرحيين المحنكين الذين يبحثون المسرحية مع مؤلفها الناشئ.

أما الطريقة الثانية فبتمثيل المسرحية تمثيلاً أصولياً تقوم به هيئة من الممثلين المحترفين أمام جمهور محدود، ويشرف على التدريب مخرج متخصص، وبعد التمثيل توزع على المتفرجين

بطاقات يجيبون فيها على ما تتضمنه من أسئلة تدور حول المسرحية.. ومن إجاباتهم يقف المؤلف على كثير من الآراء الثمينة المتصلة بمخطوطته: والنتيجة العادية لهذه التجربة هي إعادة كتابة المسرحية أو إدخال الكثير الجم من التغيير والتبديل عليها.

أما المشروع الخامس والأخير: فخطة لإصدار نشرة دورية جديدة تتناول بالوصف المسرحيات الجديدة، ويسمح للهيئات والفرق المختصة التي تهتم بالاطلاع على تلك المسرحيات بطلب نسخة للقراءة والنظر. وخطة هذه النشرة الدورية مشابهة لخطة مشروع المخطوطات المسرحية سالفة الذكر.

أما المنافع التي تعود على الكاتب المسرحي من لجنة الكتاب المسرحيين الجديدة فمنافع ضخمة ومتعددة لا حصر لها. إذ يمكنه أن يضاعف إيراده عن طريقها بسبب نصيبه من الأرباح، وقد تتاح له فرصة العمل من المخرجين ومع الفرق المسرحية بنفسه، ومن ثمة يمكن أن تستفيض شهرته بسبب العقود الكثيرة التي يبرمها.

ومما يؤسف له، وإن يكن السبب معلوماً مفهوماً، أن عضوية هذه اللجنة المفيدة المثمرة محددة بقبول أربعين عضواً جديداً فقط كل عام من بين الكتاب المسرحيين.

مسابقات التأليف المسرحي

إن عدد المباريات والمسابقات التي تعقد في مجال الكتابة المسرحية المصرح بدخولها للكتاب الناشئين في ازدياد. وهذه المباريات والمسابقات واسعة الانتشار ومتنوعة. وبعضها مقصور على تأليف المسرحيات ذات الفصل الواحد، وبعضها مقصور على تمثيليات مسرح الأطفال، كما أن بعضها مقصور على تمثيليات من نوع مخصوص.

وكثير من هذه المباريات ينعقد تحت رعاية منظمات دينية أو هيئات مدنية أو جهات تعليمية، والمباريات في معظمها مباريات حقيقية مشروعة ومتعددة، وهي فضلاً عما تمنحه للمتفوقين من جوائز، تتيح فرصة الإخراج للمسرحيات الفائزة، كما تتيح للكاتب فرصة حضور التداريب وحفلات التمثيل.

والمجال لا يسمح بوضع إحصائية بعدد المباريات الجديدة التي تنعقد (في أمريكا) سنوياً بقصد تشجيع التأليف المسرحي. ونحن كثيراً ما نقرأ الإعلانات عن أمثال تلك المباريات في الصحف والمجلات المتخصصة، أمثال "مجلة فنون المسرح **Theatre Arts**" "ومجلة الممثلين

"Educational Theatre Journal وصحيفة المسرح التعليمي "Players Magazine" وكل مدرسي وأساتذة مادة التأليف المسرحي يتسلمون نسخة من الإعلان عن أمثال تلك المباريات ويقومون عادة بإلصاقها في لوحة الإعلانات وإذاعتها على تلاميذهم.

وبعض المنظمات لا تأخذ بطريقة عقد المباريات المسرحية، لكنها تشجع بالفعل المتقدمين إليها بمسرحيات جديدة إذا وقع عليها الاختيار لإخراجها دفعت لمؤلفها إعانة لكي يستطيع الحضور إلى ساحة المنظمة والاشتراك مع هيئة الممثلين ومع المخرج في جلسات التدريب. وتجرى "جامعة كورنيل" مثل هذه العملية سنوياً تشجيعاً للمؤلف المسرحي الجديد.

والمباريات التي تعقدها جماعة صمويل الفرنسية للتأليف المسرحي، والتي لا يدخلها إلا الكتاب المدرجة أسماءهم بالكليات والجامعات، قد قامت بمجهودات كثيرة وثمينة لتنشيط الاهتمام بالتأليف المسرحي وتشجيع الكاتب المسرحي الناشئ وذلك بنشر ما يمكن نشره من أعماله وإيصال مخطوطاته المسرحية إلى مسارح غير المحترفي.

سوق غير المحترفين

قليل ممن يترددون على المسارح المنتظمة من لا يعرفون فرق غير المحترفين الكثيرة العدد في هذه البلاد والتي تخرج الكثير من المسرحيات سنوياً. وهذه المنظمات تحصل على مسرحياتها عادة من شركات غير احترافية عملها جمع التمثيليات لهذا الغرض. وعند أمثال هذه الشركات نمطان من المخطوطات المسرحية:

١. المسرحيات التي ظهرت في مسارح برودواي بالفعل وهي الآن تحت طلب فرق الهواة التي تحصل عليها مقابل نصيب مقرر من الأرباح.

٢. المسرحيات التي لم تمثل قط في مسارح المحترفين، ويوجه بعض هذه المسرحيات نحو السوق المسرحية الكبيرة بالمعاهد والمدارس العليا، وبعضها نحو الجهات المتخصصة في تقديم المسرحيات ذات الفصل الواحد.

ثم هناك عدد منها يوجه إلى مسارح المجتمع والمسارح المدنية وفرق البرامج المتغيرة المنتشرة في أجزاء مختلفة من البلاد.

على أن من واجبنا أن نحذر الكاتب المسرحي من بيع مسرحياته خالصة الثمن، وبالأحرى:

مع الإقرار بأنه قد تسلم جميع حقوقه بمختلف أنواعها حاضراً ومستقبلاً، فهو قد يحصل على ثمن فوري من الجهة أو الهيئة التي تشتريها، إلا أنه ربما كان ثمناً أقل كثيراً مما لو باعها بتحفظ مؤداه الحصول على نصيب من أرباحها. والترتيبات التي تتخذ في هذا الصدد من اختصاص الناشر والكاتب أو وكيله أو النائب عنه. والبعض يمنح الكتاب المحنكين ذوى الخبرات السابقة شروطاً سخية في الأرباح المسرحية، في حين يعطون الكاتب الناشئ شروطاً متوسطة أو معتدلة. وبعض الشركات تعطي حصيلة أرباح التمثيل كاملة للكاتب المسرحي، وتكتفي هي بأرباح بيع النسخ للأفراد، وبعضها تقسم جميع الأرباح بالتساوي.

وكلمة تحذير أخرى: يجب أن تتأكد من أنك لم تتنازل عن حقوقك إلا للجهات غير الاحترافية، التي تقوم بتمثيل مسرحيتك، إذ أن الفرق المسرحية للمحترفين وشركات الصور المتحركة (السينما) ومخرجي التليفزيون يحتاجون في كثير من الأحيان إلى تمثيليات من نوع خاص قد تكون منها تمثيليتك.. فإذا أحسنت الرقابة على مسرحيتك أمكن أن يساوموك عليها بأرباح عالية. ومن الشركات– كشركة صمويل الفرنسية للتمثيليات وخدمة الكتاب المسرحيين مثلاً– من يمكن أن تنوب عنك للحصول على حقوقك بنوعيها عند المحترفين وغير المحترفين على السواء.

الوكيل أو المندوب الأدبي

معظم الكتاب المتخصصين المحترفين الذين توطدت أقدامهم في دنيا التأليف المسرحي ينيبون عنهم وكلاء أو مندوبين في التعامل باسمهم مع الجهات المختصة بالإخراج والإنتاج الممكنة.. وهذا نظام عام يبلغ من سعة العمل به أن كثيرين من المخرجين يرفضون العمل مع المؤلف مباشرة، مفضلين الاعتماد على الوكلاء والمندوبين الأدبيين ذوى السمعة الطيبة في إمدادهم بما يحتاجون إليه من مسرحيات. وكثيراً ما يفوت العديد من فرص الإخراج على الكاتب المسرحي إلا إذا كان له مندوب أو وكيل أدبي.

والكاتب المسرحي الناشئ لا بد له عادة من الإلمام بقيمة المندوب الأدبي. فهؤلاء الوكلاء أو المندوبون يكونون في وضع يلمسون منه طلبات مختلف المخرجين المستعجلة وحاجتهم إلى مسرحيات من أنواع كثيرة متعددة. والوكلاء الحاذقون يمكن أيضاً أن يشيروا على الكاتب بإجراء مراجعات قديمة ترفع من قيمة المخطوطات في السوق التجارية. ولما كان الوكلاء يعلمون على

أساس نسبة مئوية من الأرباح فهم يبذلون ما في وسعهم بالطبع للحصول على أحسن الشروط المالية الممكنة للمؤلف. وهناك ميزة أخرى في اتخاذ الكاتب وكيلاً ينوب عنه في تسوية شروط التعاقد، فالكتاب المسرحيون قد يغلبهم حرصهم على إخراج مسرحياتهم أحياناً حتى ليجعلهم هذا يقبلون أية مساومة لمجرد أن يروا هذه المسرحيات تمثل فوق خشبة المسرح: أما الوكيل عادة فهو أقل تأثراً بهذه العوامل الشخصية، وهو يعلم أنه يتعامل في سلعة ثمينة عالية القيمة، ومن ثمة يكون في وضع أحسن من وضع المؤلف في المساومة على شروط العقد.

وبعض الوكلاء ينوبون عن المؤلف في جميع المجالات، بما في ذلك نشر المسرحية أو التقدم بها إلى السينما والتليفزيون والإذاعة: وبعض الوكلاء، المتخصصين في المادة الأدبية فقط، يعملون على صلة وثيقة بالوكالات التي تقدم المسرحيات اللازمة للأوساط المسرحية بمختلف أنواعها. فهؤلاء لا يتقاضون من أرباح المسرحية بأي حال من الأحوال أكثر من عشرة في المائة يقتسمونها هم ومن يتعاملون معهم من الوكالات المذكورة.

ولما كان المخرجون في مختلف الأوساط المسرحية مرهقين بالعمل عادة– حتى ليقعدهم هذا عن قراءة المسرحيات الجديدة– فقد أتخذ معظمهم محررين روائيين يقرؤون بالنيابة عنهم كل المسرحيات المقدمة. وهؤلاء المحررون يزكون المسرحيات التي يقع عليها اختيارهم تزكية خاصة يرفعونها إلى المخرج الذي يتولى قراءتها بناء على هذه التزكية. ولما كان هؤلاء المحررون لا يستطيعون قراءة جميع المسرحيات التي تقدم إليهم، بل هم لا يحاولون ذلك، فإنهم يفضلون ألا يقرؤوا غير الروايات التي يشير عليهم الوكلاء الأدبين ذو السمعة الطيبة بقراءتها، والسبب في هذا جلي واضح، إذ أن الوكيل المنظم يبدأ بتصنيف المسرحيات لا يرسل منها إلا ما يعتقد أنه سوف يقع في النفوس موقع الثقة والاعتبار.

فاذ لم يكن للكاتب الناشئ علاقات واتصالات شخصية بالمخرج فخير له أن ينتفع بخدمات أحد هؤلاء الوكلاء ليمثلوه عند المخرجين.

ولما كان بيع المسرحيات هو من اختصاص هؤلاء الوكلاء فهم يقومون بكل مجهود لحماية حقوق المؤلف القانونية.. هذا بالإضافة إلى احتكاكهم بجميع الوكلاء الآخرين الذين يشترون المسرحيات لمختلف الأوساط المسرحية. وإنه ليس من غير المألوف مطلقاً أن يقدم الكاتب مسرحية من ثلاثة فصول إلى وكيله الذي يتولى إرسالها إلى المخرجين الذين يقومون بالإخراج فعلاً

في مسارح برودواي ثم يبيعها بعد ذلك إلى شركات السينما.

وقد أنشأ جماعة من الوكلاء الأدبيين "جمعية ممثلي المؤلفين":

Society of Authors' Representatives منذ سنين قلائل، وهي جمعية تضم عدداً من الوكلاء ذوى الشهرة المستفيضة يتبعون نظاماً أخلاقياً رفيعاً لا يحيدون عنه قيد أنملة. ولما كان الوكيل من وكلائها لا يختار لعضويتها إلا بعد الفحص والعناية الشديدين– وذلك كما يختار الأطباء والمحامون– كان دستور الجمعية أو قانونها المتبع من ألزم الأمور أهمية للكاتب الجديد. وإليك أهم ما فيه:

١. يتقاضى الوكيل الأدبي ١٠% فقط عمولة على المبيعات الداخلية (في أمريكا) و ٢٠% لا أكثر على المبيعات الخارجية.

٢. يدفع للمؤلف نصيبه من المتحصلات بأسرع ما يمكن بعد التحصيل.

٣. لا يكلف المؤلف بأي نفقات يقوم بها مكتب الوكيل لقاء ما تستدعيه العملية كأجور البريد أو أجور المكالمات التليفونية المحلية. ويقيد على حساب المؤلف تلك النفقات التي هي من قبيل أجور تسجيل حق التأليف.

وأجور إعادة نسخ المسرحية على الآلة الكاتبة بحسب طلب المؤلف، وأثمان نسخ المسرحية المرسلة إلى الخارج أو فيما وراء البحار.

٤. ويمكنه أن يتقاضى أجراً على قراءة المسرحية غير المطلوبة ولكنه يرد ذلك في حالة قبوله لتلك المسرحية التي أرسلت إليه بدون طلب منه.

٥. لا يعلن الوكيل الأدبي في الصحف عن الخدمات التي يقوم بها، وهذا هو الشأن في مهنتي الطب والمحاماة.

النقابات

قبل قيام "نقابة مؤلفي أمريكا **The Authors Guild of America**" وقيام النقابات الأخر المتفرعة عنها، مثل "نقابة الكتاب المسرحيين **The Dramatists Guild**، ونقابة كتاب الشاشة **The Screen writers Guild** وغيرهما، أصبح الكاتب المسرحي تحت رحمة المخرجين إلى حد كبير. على أن النقابات التي تقوم في كثير من الأحيان بعمل الاتحادات لم تلبث

أن وقفت في سبيل المخرج المستهتر فجعلت من العسير عليه أن يستغل المؤلف. فمن ذلك مثلاً أن لنقابة الكتاب المسرحيين عقداً تأخذ به المؤلف والمخرجين على السواء وتفصل فيه مسئوليات كل منهم، وتبين الشروط التي تخرج المسرحية بمقتضاها.

ومن بين ألوان الحيف التي رفعتها النقابة عن كاهل المؤلفين شرط حق الاختيار الذي كان يربط به المخرج المؤلف، إذ كان يحتجز بموجبه المسرحية لقاء عربون تافة بحجة أنها تحت الإخراج، وبهذا يمنع المتنافسين من الحصول على نسخة المسرحية، كما يحرم المؤلف من بيعها لمخرج آخر. وقد غيرت النقابة هذا الشرط الذي يمكن بموجبه احتجاز مسرحية المؤلف فقضت بأنه كلما ضالة مدة احتجاز المسرحية بحجة الاختيار ارتفع الأجر الشهري أو العربون الذي يدفع للمؤلف مقابل هذا الاحتجاز، وينتهي هذا الحق عادة في مدى ستة أشهر وبموجب هذا الشرط الجديد يتسلم المؤلف مبلغاً متفقاً عليه كل شهر، فإذا بدأت مدة ستة أشهر جديدة ارتفع المبلغ الشهري الذي يدفعه المخرج للمؤلف. فإذا قرر المخرج عدم إخراج المسرحية سلمها للمؤلف بدون أي التزام عليه للمخرج، أما إذا أخرجت المسرحية فيمكن خصم المبالغ التي تسلمها المؤلف من نصيبه في الإيراد.

وعقد النقابة هذا لا يحمي المؤلف فقط، بل يضمن حقوق المخرج الخاصة. وهو أيضاً يعطيه عادة نصيباً في عائد السينما والتليفزيون. وهو أيضاً يحدد الشروط الواجبة على المؤلف في فترات التداريب والتجارب النهائية للمسرحية، ومن ذلك مثلاً تعيين الأوقات التي يحضر فيها تلك التداريب وهذه التجارب، وما يلزم به من إجراءات التغييرات أو التحويرات التي يطلب إليه إدخالها على المسرحية. ومقابل هذا قلما يتحمل الكاتب نصيبه كاملاً من الخسائر لو آلت المسرحية إلى السقوط الشنيع. ولما كان نصيبه بنسبة مئوية من جملة الإيراد فهو يتسلمه قبل خصم أي شيء من نفقات الإخراج. ومعظم العقود النقابية تعطي المؤلف نسبة مئوية تتراوح بين ٨%، ١٠% من إجمالي الإيراد.

الناحية الاقتصادية للتأليف المسرحي

بالرغم مما يشتهر بين الناس عن عظم إيراد بعض الكتاب المسرحيين ذوى القدم الراسخة في هذا الميدان فإن عدداً قليلاً منهم هو الذي يمكن أن يعد من أهل الثراء. وهناك حالات استثنائية بالطبع، ذلك أن ضريبة الدخل والسنين الطوال التي يقضيها الكاتب في انتظار ضربة

من ضربات الحظ كفيلان بالقضاء على قيمة أي مبلغ– مهما يعظم ما يشتمله الكاتب – وبيع المسرحيات لشركات السينما موضوع غامض مضلل. فالمخطوطة التي تباع بمبلغ ثلاثمائة ألف دولار تصفى للمؤلف أقل من ذلك المبلغ بكثير، إذ يأخذ مخرج برودواي الأصلي للمسرحية نصيباً ضخماً، ويحصل الوكيل الذي باع المسرحية للسينما على حصته البالغ قدرها عشرة في المائة من المبلغ ثم تستولي إدارة الدخول والإيرادات الداخلية (مصلحة الضرائب– كسب العمل) على معظم المبلغ.

والكاتب الذي يتخذ الكتابة المسرحية مصدراً لرزقه يختار مهنة عسيرة كأية مهنة أخرى. ويجب ألا يختارها أحد وهو مغمض العينين أو مبهور ببريقها ومظهرها الموحي بالمكاسب الوفيرة والأرباح الغدقة. إذ ثمة اليوم كثيرون من الكتاب المسرحيين المهرة ذوى الكفاية والأهلية العالية لا يكسبون أكثر من خمسة آلاف أو ستة آلاف دولار في السنة.

وانتقال الإنسان من مرحلة الكاتب المبتدئ إلى مرحلة الكاتب المسرحي المتمكن له ضريبته الفادحة. وقوائم الضحايا الذين يقاسون من هذا أكثر بكثير من قائمة أولئك الذين يتدرجون إلى هذه المرحلة بطرق متخصصة. والكاتب الذي يتبع الأصول في كتابة مسرحيته، وذلك بسرد قصتها سرداً حسناً جذاباً، ويجعلها عامرة بالشخصيات المهمة القوية النابضة بالحياة، هو الكاتب الذي تتاح له فرصة العثور بالسوق الطيبة، إن ثمة اليوم أربعة أوساط مسرحية تتمثل في خشبة المسرح وشاشة السينما وقناة التليفزيون وبوق، أو ميكروفون، الإذاعة، إلا أنه لا يوجد بالرغم من هذا كله إلا كاتب مسرحي واحد.

الملحق الأول

تمرينات وموضوعات للكتابة المسرحية

ليست تمرينات الكتابة المسرحية ومشروعاتها بأي حال من الأحوال قواعد أو قوانين دقيقة لكتابة المسرحية الجيدة، أو لجعل من يتبعها كاتباً مسرحياً ماهراً مبرزاً في صنعته، وقيمة أمثال هذه التمرينات شيء فردي وذاتي إلى درجة كبيرة. وبعض الكتاب الناشئين يجدون فيها عوناً كبيراً لهم، على حين يجد فيها آخرون عقبة كأداء تحول بينهم وبين الخلق والابتكار، والتمرينات الواردة في هذا القسم لم يقصد بها الكاتب الخبير المحنك صاحب التجربة، بل هي في معظمها مقصود بها أساساً وقبل كل شيء الأخذ بيد الكاتب الناشئ وتعريفه بالمستلزمات الغريبة التي لا بد منها للكتابة المسرحية في مجالاتها أو أوساطها الأربعة.

وتمرينات التأليف المسرحي تقع في أربعة أنواع:

١. هناك أشياء لا بد منها "لتنظيم" الكاتب

٢. وهناك أشياء يقصد بها " تحريره".

٣. وهناك أمور قصد بها الاستعمال الشخصي بحسب ما يتراءى للكاتب.

٤. وثمة تلك التمرينات التي لا يمكن استعمالها إلا في فرقة دراسة أو بوساطة فريق من الكتاب يعملون بعضهم مع بعض.

والتمرينات من رقم ١ إلى رقم ٥٣ تمرينات للاستعمال الشخصي.. للكاتب الفرد، والتمرينات من رقم ٥٤ إلى رقم ٧٢ موجهة إلى أستاذ مادة التأليف المسرحي ليستعملها داخل غرفة الدرس.

ومعظم أساتذة ومعلمي مادة التأليف المسرحي لا يستخدمون التمرينات والمشروعات. ولذلك بعض الأسباب. فهذا جورج سفدج على سبيل المثال يقول: "إن العملية الوحيدة التي تيسر الكتابة في نظري هي البحث عن شيء يمكن أن يؤمن به الكاتب المسرحي إيماناً حقيقياً، يستوي في ذلك الكاتب المبتدئ والكاتب المتقدم أو الكاتب المحترف، فإذا كان يريد حقيقة أن يكتب الفكرة في صورة مسرحية ساقه هذا بالممارسة العملية إلى حل المشكلات الفنية للكتابة

وأعمال الإخراج". وهذا الرأي الذي يذهب إليه سفدج يشاركه فيه أساتذة آخرون يعتقدون أن التمرين الوحيد الذي لا بد منه للكاتب الناشئ هو أن يكتب مسرحية– مسرحية كاملة– ولا يهم أن تكون مسرحية قصيرة أو مقتضبة. كما يعتقدون أن القطع الصغيرة تكون غير ذات جدوى إذا كانت فكرتها الكلية شيئاً غامضاً لا ينفك الكاتب يبحث عنه فلا يجده ولا يستطيع أن يجلوه. هذا بالإضافة إلى أن كثيراً من المعاهد والجامعات لا تخصص لمادة الكتابة المسرحية أكثر من فترة دراسية أو نصف عام مدرسي فقط. ومن هذا القيد الزمني يمكننا أن نفهم السبب في إحجام مدرسي هذه المناهج في كثير من الأحيان عن شغل وقت الفصل بالتمرينات الجماعية. على أنه ليس ثمة ما يمنع من قيام الطالب بعمل هذه التمرينات من تلقاء نفسه.

إن من الأعمال الصعبة تربية الموهبة الناشئة الهشة التي لم يكد يستوى عودها بعد، ثم تلقينها شيئاً من المهارة والدربة في وقت واحد. والنظام الذي نسوق به هذه التمرينات مقصود به في جملته تطوير الحاسة الكتابية في روح الكاتب، والمفروض في التمرينات التي قصدنا بها تحريره هو تشجيع روح التسويغ في نفسه، تلك الروح التي تطلق عقال موهبته فتشق طريقها وسط جحافل من الأفكار الجرثومية والسيناريوهات والخلاصات والنبذ. الخ، وكثير من هذه التمرينات أقرب إلى أن تكون تمرينات تصفية أو تحكمية فيما تتطلبه من الكاتب الناشئ.. وقد تعمدنا ذلك قصداً، لأن من الأهمية بمكان ألا يعلق بذهن الطالب الذي يدرس فن التأليف المسرحي أن كل كلمة يكتبها كلمة مقدسة لها حرمتها ويجب أن يرسل بها فوراً إلى أحد الوكلاء: فالتمرينات هي التمرينات، ومن الواجب أن نلقى بها جانباً حينما ننتهي منها ونفرغ من الإجابة عنها. وأهم شيء هو أن يستمر الطالب في الإجابة ما دام قد شرع فيها.

تمرينات ومشروعات فردية

١. اكتب بحثاً عن: "طبيعة المسرحية" تتراوح كلماته بين خمسمائة وثمانمائة كلمة. إن تعيين الموضوع على هذا النحو أمر شديد الصعوبة، إن لم يكن مستحيلاً، إلا أن محاولة صادقة "خالية من" الإشارة إلى "المصدر" الذي يعتمد عليه الكاتب المبتدئ سوف تكسبه احترامنا لمادته المسرحية والتزاماته الأدبية. وإذا كان هذا الكاتب لا يزال طالباً وجب عليه في نهاية كل فترة دراسية، أو بعد دراسة سنة كاملة، أن يقارن بين محاولته الأولى وبين طريقة منقحة، أعيد النظر فيها، من طرق وصف هذا الأسلوب من أساليب الاتصال الفكري. ولا بد أن تكون شديد الإيجاز والتركيز وأن تعني بقدر الإمكان بالوصف والتنويع. وارجع إلى خبراتك وتجاربك الخاصة

في استذكار "المسرحية" التي وقعت عليها عيناك في الحياة الحقيقية "والمسرحية" التي تكون قد رأيتها في السينما أو التليفزيون أو فوق خشبة المسرح.

٢. اكتب ترجمة لحياتك الشخصية، وثابر على إعادة النظر فيها، راجعاً بذاكرتك إلى أبعد ما تستطيع أن تتذكره من حوادث، تاركاً لخيالك العنان ينطلق كيفما شاء إلى الوقت الحاضر. إن هذا التمرين يجعل الإنسان ينطلق في الكتابة بما لا يستطيعه في موضوع آخر، كما أنه يشجع فيه نوعاً بذاته من أنواع "النرجسية" أو حب الذات لا بد منه، ثم هو يعود بالكاتب إلى التجربة التي يعرفها حق المعرفة ليجد فيها المادة التي لا يستطيع أن يخترعها أو يجدها في مكان آخر. والموضوع يضطره غالباً إلى مواجهة أوجه التجربة التي تملؤه بالخوف والفزع.. التجربة التي تهيئ له آخر الأمر أصدق المواد الدرامية وأشدها فاعلية وتأثيراً (ويقول هربرت بلاو من جامعة سان فرانسيسكو – عن ذلك التمرير: إن الطلاب لتتولاهم الدهشة كيف يقعون بهذه الكثرة الكاثرة على حوادث ومواقف وشخصيات وصور وعبارات وإشارات وألوان من النغم الصوفي، وأمزجة وأمكنة وقعت بها أحداث وروابط وعلاقات غاضت في لا شعورهم، ثم إذا هي تطفو على السطح من فورها لتدخل في صميم الموضوع).

٣. أجلس أمام آلتك الكاتبة (أو ممسكاً بقلمك الحبر أيهما أسهل عليك) ثم أشرع في كتابة حوار دون أي إعداد أو تحضير من أي نوع. وإذا لزم الأمر وعز عليك أن تجد ما تكتبه فلا تزد على كتابة هذه الكلمة "هو" ثم ضع نقطتين واكتب أي سطر أو جملة من كلام. ومن ذلك اكتب هذه الكلمة من أول السطر: "هي" ثم ضع نقطتين واكتب جملة أخرى (تكون رداً على الجملة الأولى). والمهم هو أن تستمر في الكتابة. ويحسن أن تستعمل هذا التمرين يومياً بوصفه تدريباً اختياريا يفك لك عقدتك من ناحية الكفاية:

٤. أصنع قائمة أو بياناً بعدد من الانطباعات الحسية مما تنطبع به خلال يوم عادي، على أن تختار لذلك مكاناً من الأمكنة التي تكثر عليها التردد بانتظام، كعنبر نوم في معهدك، أو غرفة من غرف الطعام، أو مطعم عام، أو مخزن أدوية، أو حظيرة "جاراج" مثلاً.. ثم اكتب بأسرع ما تستطيع– وكتابة بيانية– الأشياء التي تراها أو تسمعها أو تشمها أو تذوقها أو تلمسها. وأكتب بعد ذلك في فقرات ستين انطباعاً حسياً. تجنب الصورة العامة. ثم صف وصفاً "دقيقا واضحاً وقويا" الجوانب أو السمات التي تميز كل صورة عن الصور الأخرى.

٥. من بيان الانطباعات الحسية السابق نظم فقرتين منفصلتين لكل منهما طابعها الخاص

الغالب. تخير تلك الصور التي تقوى الفكرة الرئيسية وتهيئ لها الوحدة. أعزل الكلمة الرئيسية التي تلخص الانطباع الرئيسي الغالب. نظم هذه الصور بعد تخيرها وترتيبها بحرص وعناية بحيث تحصل على وحدة مزاجية أو جو مؤتلف، وعلى وحدة في الفكرة. لعلك تجد هنا جرثومة أو بذرة لمسرحية صغيرة أو فكرة لمسرحية مصغرة.

٦. ابحث عن فكرة درامية أو مسرحية في شخص تعرفه، وحادث من الأحداث التي تألفها، وحكاية صحفية، وإعلان صغير عن شيء يرغبه بعضهم، وقطعة من التاريخ المحلي، وأغنية، وأسطورة من الأساطير الشعبية أو الفوكلور، وعنوان أحد الكتب، وإحدى البديهيات أو الحقائق المقررة. اكتب هذا كله في ورقة.. ولا تفكر أو تشغل بالك حتى تلك اللحظة بالطريقة التي يمكن أن تطور منها شيئاً.

٧. حلل "الأفكار الأصلية أو الجرثومية" باحثاً عن الدراما الممكنة الكامنة في كل منها، وعن أنسب الطرق لمعالجتها في جميع الأوساط والمجالات الأدبية (كالمسرحية والقصة والأقصوصة والخرافة والرواية والمقالة .. الخ) وعن الطريقة المناسبة لعلاجها بالتطويل وفي جميع الأوساط المسرحية (المسرح والسينما والتليفزيون والراديو). ألق نظرة فاحصة على هذه الأفكار. أربط بين الأفكار الجرثومية المختلفة ربطاً سريعاً خاطفاً: غير المواقف تغييراً تعسفياً وبلا نظام أو قاعدة. أعكس العلاقات (بما في ذلك الجنس[1]) لترى هل ذلك يقوى الصدام (الصراع) وينشط المعركة بين شخصية رئيسية وبين الذوات الدرامية الأخرى.

٨. من بيان الانطباعات الحسية التي جمعتها خلال يوم عادي (انظر تمرين رقم ٤) أنشئ فكرة جرثومية لوضع "درامي" نحو المادة التي اخترتها. وانظر كيف تشعر نحوها بوصفك مؤلفاً. وبعد ذلك أنشئ فكرة جرثومية لوضع "مفجع" أو معالجة للمادة المختارة، وانظر كيف تشعر نحوها بوصفك مؤلفاً.

٩. حلل القرارات التي مرت في خاطرك وأنت تعالج الطرق أو الأوضاع الثلاثة الرئيسية نحو المواد الاعتيادية. حلل أمثال هذه الأمور بوصفها استجابات أو طرقاً مرغوباً فيها من طرق الرقابة والسيطرة وبوصفها "نغمة أو أسلوباً" في معالجتك للطرق أو الأوضاع الثلاثة الرئيسية.

---

(1) المقصود بعكس العلاقات تحويلها من فلان إلى فلان، ومن فلان إلى فلانة، أو من فلان إلى فلان. (المترجم)

استنتج بعض النتائج التجريبية عن العلاقات الأساسية التي تشتمل عليها المادة، مادة الحياة "الخام" ووضع المؤلف تجاه تلك المادة. أشر في تحليلك كيف أن هذه العلاقات هي في جوهرها نفس العلاقات، حتى إذا تغير الوسيط الفني للاتصال (اتصال المؤلف بالجمهور أو طريقة توصيله لفكرته إليهم).

١٠. خذ أي شخص حقيقي وضعه في أية نقطة زمانية معطاة. وصف أخلاقه وهو في تلك النقطة وصفاً تفصيلياً بقدر المستطاع. وبعد أن تكمل رسم شخصيته ارجع إلى ماضيه واكتشف جميع الأسباب الحقيقية التي جعلت كل خصيصة من خصائص شخصيته ماهي.

١١. خذ شخصاً حقيقياً آخر في نفس الحالة وابتدع من خيالك أسباباً منطقية قمينة بأن تبين لماذا كانت كل خصيصة من خصائص شخصية ماهي.

١٢. ابتكر من خيالك شخصية وهمية بأكثر ما تستطيع من تفصيلاتها. أعط أسباباً خيالية تبين لماذا كانت كل خصيصة من خصائص تلك الشخصية ماهي.

١٣. اكتب خمسة أحاديث بلسان المتكلم تكشف فيها عن الخصائص الآتية المميزة للشخصية التي تتحدث دون أن تكون كل شخصية واعية بأن لها تلك الخصائص:

أ. الحدة أو الصرامة	ب. الرعب أو الفزع
ج. الاشمئزاز أو النفور	د. التهيب أو الخوف
هـ. الغضب	و. التحيز أو التحزب
ز. الحب	ح. الصداقة
ط. الإعجاب	

١٤. أكتب عدداً من الأحاديث الروائية بلسان المتكلم، محاولاً في كل منها رسم شخصية المتكلم، وشخصية الشخص الذي يتحدث عنه.

١٥. اكتب بإيجاز الأحاديث التي تحدثت بها إلى أناس خارج أسرتك نفسها سحابة يوم واحد، مراعياً ما يأتي:

أ. تطوير أو إنشاء قصة، أو "عقدة" من هذه الأحاديث.

ب. اكتب أحد هذه الأحاديث بإحدى اللهجات المحلية

ج. اكتب تحليلاً للشخصيات التي كنت تتحدث إليها.

١٦. اكتب مشهداً يشتمل على شخصين يبحثان أمر شخص ثالث، هو البطل الذي سوف يدخل وينقض بأفعاله ما كانا يقولانه عنه.

١٧. اختر شخصية – ذكراً أو أنثى– وصف هذه الشخصية جسمانياً ونفسياً وذهنياً، ثم صف أيضاً الخلفية– أو البيئة– التي تعيش فيها وما يحيط بها من أمور مادية. أعد هذا وكرره حتى تكون قد خلقت ثلاث شخصيات على الأقل: أ، ب، جـ. ومن الأفضل ألا تكون هذه الشخصيات فيما يبدو شخصيات مكررة، لأنها سوف تستخدم في تمرينات تالية.

١٨. أجعل الشخصيتين أ، ب تلتقيان، أشرح ظروف هذا اللقاء وأكتب حواراً موجزاً جرى في لقائهما، كاشفا باختصار عن روح الشخصية وتطورها وعن ذروة المقابلة. أدخل الشخصية جـ وكرر التمرين.

١٩. اكتب وصفاً قصصياً موجزاً عن موقف من المواقف متضمناً شخصين أو ثلاثة. يجب أن يكون هذا الوصف كأنه شيء حقيقي ومألوف يصف الموقف وسياق الحوادث وصفاً بسيطاً. فإذا انتهيت من هذا فأكتب مشهداً تمسرح به الموقف وتصبغ كلاً من الشخصيات بدورها بصبغة انعطافيه تترجم عن التأثر والحنو.

٢٠. حلل أية مسرحية معاصرة بقصد الأمور الآتية:

أ. معالجة دخول الشخصيات وخروجها.

ب. نظام المشاهد من حيث طولها (في نظام المشاهد الفرنسية)[1].

جـ. عدد الشخصيات.

د. توزيع الأحاديث والخطب بين الشخصيات.

هـ. نقاط سرد القصة التي ترد في كل مشهد.

و. ما يشتمل عليه كل مشهد من شخصيات مزاج وموضع المشهد– الخ..

٢١. استعمل بعض الشخصيات التي طورتها بالفعل في التمرينات السابقة وبين سبباً معقولاً لدخول كل شخصية في أي موقف أو أكثر من المواقف السالفة. تتبع "سياق" الكلام والفعل الذي "ينبني عليه" ذلك الدخول. تلمس نقطة من نقاط الذروة في الكلام والفعل

---

(1) تتغير المشاهد في المسرحيات الفرنسية كلما دخل شخص جديداً وخرج أحد الأشخاص الموجودين، وقد أشرنا إلى ذلك فيما سبق (المترجم)

الدائرين على المنصة تؤكد سبب دخول الشخصية. استخدم الحوار والتآمر اللذين تماً من قبل كلما كان ذلك ممكناً. إن توجيه السياق الذي يمهد لدخول الشخصية من الأهمية بمكان عظيم، ولا يهمله غالباً إلا كاتب مبتدئ، فعليك بتهيئة هذه الفرصة، على الأقل، من فرص التقوية والإيضاح لكل شخصية، لأنها فرص لا تجيء كثيراً.

٢٢. استخدم الشخصيات نفسها كما استخدمتها من قبل، وبين سبباً معقولاً لخروج كل منها في أي موقف أو أكثر من موقف من المواقف التي طورتها سالفاً. ثم عد فتتبع "سياق" الكلام والفعل الدائرين على المنصة واللذين "ينبني عليهما" ذلك الخروج. تلمس نقطة الذروة واجعلها من القوة بحيث تكفي لاستلزام خروج الشخصية. وقد تكفي لخروجها جملة تساعد على هذا الخروج، ولكن الأهم من ذلك أن يكون الفعل منطقياً.

٢٣. حلل مسرحية معاصرة بقصد "لازمة" من "اللوازم" التي تعين هوية الشخصية، كأن تكرر هذه الشخصية دائماً جملة من الجمل، أو كلمة من الكلمات، أو عبارة من العبارات. وهذا التدبير أو الطريقة شيء مشهور في الملهاة لكنه يحدث أيضاً في المآسي والمسرحيات الجدية. ومزية استعمال "اللوازم" أنها تعين هوية الشخصية في الحال. وبهذا يستطيع الجمهور– وإن تفاوت في ذلك– أن يضعها موضعها الصحيح. ومن مساوئها الالتجاء إليها كحيلة سهلة لرسم الشخصية بدلاً من الأصول الفنية لهذا العمل. إن من الناس من يكررون دائماً كلمات وعبارات بعينها، ولهم طرقهم في التفكير. ونحن جميعاً نعرف أناساً يمكننا أن نتوقع مأسوف يقولونه أو يقررونه بسهولة. ونعود فنعرف "اللوازم" تعريفاً بسيطاً فنقول إنها عبارة عن تكرار لخصيصة جسمانية أو كلامية في الشخصية ابتغاء تحقيق ذاتية هذه الشخصية أو هويتها من الناحية الجسمانية أو النفسية.

٢٤. قم بإعداد مشهد عن أية شخصية تاريخية (ونابليون أو واشنجطن من أحسن الشخصيات وفاء بهذا الغرض) تحاول فيها تناول هذه الشخصية بوصفها كائناً بشرياً دون الانزلاق إلى الأسلوب المزور الكاذب.

٢٥. اكتب عقدة تستعين فيها بما يأتي: جذع أو "قرمة" من الخشب بكرة لتدلية الحبال ورفعها– مشهد ليلى أسفر بدره– نعيق بومة.

٢٦. اكتب تمثيلية موجزة لكنها كاملة تصف فيها فعلاً إيمائياً. كن على استعداد لأداء هذه التمثيلية.

٢٧. اكتب مشهداً مسرحياً تعرض فيه "التعقيد الأول" لإحدى التمثيليات. من الممكن أن يكون هذا المشهد عنصراً جديداً قد يغير مجرى الحكاية. ومن الممكن أن يكون شخصية جديدة، أو خبراً جديداً تأتي به إحدى الشخصيات الكبيرة في السن.. أو حتى تغييراً في الطقس، أو خبراً مؤداه أن أحد أعضاء مجلس الشيوخ الأمريكي قد صرح بأن البطل (بطل المشهد الذي تكتبه) رجل شيوعي.. أو أن خصم البطل قد طرد من المدرسة لحضوره ثملا من إحدى حفلات الرقص.. وبعبارة أخرى: "اخترع".

٢٨. صور "الصراع" في مشاهد قصيرة بين كل من أ، ب– ثم أ، جـ بين منشأ الصراع، وتطوره، وذروته. إن الصراع لا يحتاج إلى أن يكون يكون صراعاً كبيراً أو جدياً، بل يمكن أن يدور حول أمور بسيطة، أو أحاديث تافهة، أو نقاط أخرى. والصراع ينمو مما يغذيه، ومن المهم أن يعرف الذي يستعمل أحد هذه التمرينات كيف يبني منه صراعاً مفجعاً متكاملاً. ولتتذكر مثلاً أن حرب الوردتين نشبت على ما يقولون بسبب قطف وردتين إحداهما حمراء والأخرى بيضاء في أثناء مناظرة حامية. فكرر هذا التمرين (الذي اخترته) مصوراً الصراع في مشهد بين الشخصيات الثلاث كلها: أ، ب، جـ.

٢٩. بين "التشوف" أو الترقب في مشاهد قصيرة بين الشخصيات أ، ب– أ، جـ– ب، جـ بين منشأ التشوف وتطوره وذروته. وبعد هذا بين التشوف في مشهد يجمع الشخصيات الثلاث: والتشوف في هذه التمرينات يمكن أن ينشأ من الحوادث التي توشك أن تقع أو التي ربما تقع، سواء أكانت عوامل نفسية أم مادية، أم أزمة انفعالية.

٣٠. بين الاستجابة أو ودود الفعل الانفعالية بين كل من ا، ب– وبين أ، جـ وبين ب، جـ حاول تصوير عطف إحدى الشخصيتين على الأخرى.. وبعد هذا استبدل بالعطف: الكراهية، ثم الغيرة، ثم الازدراء، ثم الشك ثم الابتهاج أو السرور، ثم الحب. وبعد هذا بين ردود الفعل أو الاستجابات الانفعالية في مشهد يجمع بين أ، ب، جـ وهذه الانفعالات قد تكون قوية، أو ضعيفة، أو معتدلة.

٣١. استعمل تفصيلات من نوع خاص لبناء موقف يحتاج فيه إلى شيء من الأشياء، ولأمر ما نجدب في مواجهة أ. وبلغة الموقف الذي بنيته أجب عن الأسئلة التالية:

أ. كم من الأشياء المختلفة يستطيع "أ" أن يفعل لكي يراوغ "ب" وليحقق أغراضه؟

ب. بأي طريقة يستطيع "ب" أن يبطل كلاً من هذه المحاولات ليخدعه؟

ج. كم من الأشياء المختلفة يستطيع "ب" القيام بها بطريقة إيجابية ليمنع "أ" من الوصول إلى أهدافه؟

د. بأي طريقة يستطيع "أ" التغلب على كل من تلك العراقيل؟

٣٢. اكتب مشهداً ذا صراع مسرحي ويكون الأكل فيه جزءاً عملياً من الفعل. إن هذا المشهد يتطلب خلق بيئة واقعية مألوفة تساعد الكاتب المبتدئ على أن يكتشف لنفسه استعمال آداب السلوك وما تتطلبه من ألوان التصنع والكلفة بوصفها وسائل لرسم الشخصيات.

٣٣. حاول كتابة مشهد مسرحي عن فصل مدرسي من فصول التأليف المسرحي (دون الانزلاق إلى ارتكاب جريمة قتل أو تناول حادث غرامي بين الأستاذ وإحدى الطالبات) التزم التزاماً شديداً ما يجري من الأشياء التي تقع في الفصل، ولكن اجعلها شيئاً ذا أهمية لشخص ليس من طلاب قسم التأليف المسرحي.

٣٤. يمكن من التمرينات الكثيرة السابقة تطوير الفكاهة بتوجيه العوامل الفعالة فيها وجهات مضحكة قوية أو معتدلة. فمن ذلك مثلاً: انفعال الشك يمكن تحويله إلى موقف فكاهي بإدخال عامل أو دافع غير متوقع، كأن يتضح أن اللص المشكوك في أمره ما هو إلا ضيف جاء متأخراً عن ميعاده. أما الصراع فيمكن أن يتجه به نحو موقف مضحك بإدخال استفهام غريب أو حادث دخيل. وهكذا يمكن تحويل معركة حامية إلى موقف من مواقف الهزل والضحك بدخول الخصم الحقيقي للبطل، أو بوصول خطاب يشرح الموقف على حقيقته، أو أي عامل آخر يقلب توازن الصراع رأساً على عقب.

٣٥. اكتب بالتفصيل أكثر ما يمكنك ذكره من المواقف المضحكة التي توجد في:

أ. زيجة جديدة.

ب. جندي مراسلة أو عسكري في بلاد أجنبية

ج. أسرة فلان تستعد للقيام برحلة قصيرة.

٣٦. طور بطلاً من كل موقف من المواقف المذكورة في التمرين رقم ٣٥ مشيراً إلى جنسه (إن كان رجلاً أو امرأة) وعمره، وتربيته أو تعليمه، أصله وفصله، خصائصه الجسمانية، مزاجه أو

جبلته.. الخ. ضع بطلك هذا داخل الموقف. ماذا تكون استجاباته؟ ماذا تكون أفعاله؟ هل يتضمن المشهد درساً؟ وما هو هذا الدرس؟

٣٧. اكتب مشهداً حوارياً قصيراً عن أي موضوع يخطر ببالك، جدياً كان أو هزلياً، لمجرد الحصول على الإحساس بدفعة المحادثة الدرامية التي يجب أن يسهم فيها شخصان بحيث لا يصح أن يسمح أحدهما لصاحبه الذي يريد أن يلقى خطبة بالحديث كله.

٣٨. اكتب مشهداً وأعد كتابته بصورتين أخريين، ففي الأولى تفخم عبر الأفعال **(verbs)** في إيصال المعنى وتقلل النبر على الأسماء والصفات والظروف، وفي الثانية تفخم النبر على الأسماء للغرض نفسه، وفي الثالثة تفخم الصفات والظروف.

٣٩. أكتب المشهد نفسه المستعمل في رقم ٣٨، ولكن في لغة بسيطة بقدر ما يمكنك وبما يقرب من لغة بدائية. ثم أكتبه ثانية بلغة عتيقة وبأسلوب بياني فصيح متفيهق. ثم حاول الحذلقة بكتابته مرة ثالثة ورابعة وخامسة وبأساليب شتى.

٤٠. أكتب مشهداً مقتضباً مستعملاً كل ما تستطيع من الكليشيهات – (أي الجمل والعبارات المحفوظة التي يكررها أهل الصنعة في كتاباتهم)، ثم تناوله بالمراجعة واحذف، أو بالأحرى، غير كل جملة تشتم فيها رائحة الكليشية أو رائحة الأسلوب الدارج.

٤١. تناول مخطوطة مسرحية من صنف منحط– تكون صغيرة الحجم– ثم عالجها بالتهذيب بما يجلو تعبيراتها دون أن تتلف ما تعتقد أنه هو المعنى الأصلي الذي يقصده المؤلف. قارن بين النسختين من حيث الوحدة والإحكام والملائمة.

٤٢. اكتب مشهداً قصيراً يتضمن عقدة بسيطة نسبياً تحاول أن تنقل فيها إحساساً قويا بالمزاج– أو الجو النفسي– وبالمكان وبالزمان.

٤٣. اكتب مشاهد متعددة ضد المزاج الذي يمكن أن يوحي به المشهد ويستلزمه، وبالأحرى: اكتب مشهداً مضحكاً وهزلياً عن جريمة قتل، ومشهداً حزيناً عن أطفال يلعبون ويمرحون، ومشهداً عن لقاء غرامي بشع، ومشهداً طبيعياً عن شيء خيالي، ومشهداً خيالياً في بيئة طبيعية.. الخ

٤٤. قصة إخبارية تدور حول القبض على طبيب دجال في مدينة كبيرة ماتت فيها فتاة مريضة نتيجة لعملية غير قانونية. وتدخل في القصة أيضاً أم الفتاة التي يلقي القبض عليها هي

أيضاً، وهي من إحدى الأسر ذات الثراء الواسع والجاه العريض، لأنها شجعت ابنتها على أن يقوم لها هذا الدجال بالعملية التي قضت على حياتها. وكانت الأم، بسبب الحرص على ميراث الفتاة قد حالت بين الفتاة وبين زواجها من فتى آخر لم يكن بحال ممن يجرون وراء الثروة. لقد نجحت الأم في فسخ عقد هذا الزواج بعد تسوية مع الفتى ثم حاولت بعد ذلك استئصال كل أثر للحادث فأخذت الفتاة إلى الجراح لإجراء عملية الإجهاض المحرمة. والقصة –كما يبدو– من القصص المكشوفة الصريحة التي لا تليق بالعرض في التليفزيون.. فكيف تستطيع التلطف في إيراد جوهرها في مسرحية للتليفزيون مع مراعاة ما يقضي به العرف في هذا الوسيط المسرحي؟

٤٥. حلل مسرحية سترندبرج: "الأقوى **The Stronger**" ومسرحية يوجين أونيل: "قبل الإفطار **Before Breakfast**". ولما كانت هاتان المسرحيتان عبارة عن منولوجات فهماً مسرحيتان بسيطتان نسبياً. فطور كلاً منهما إلى مسرحية أطول وأتم، مدخلاً في كل منهما شخصيتين جديدتين أو أكثر بدلاً من الشخصية الواحدة التي في كل منهما.

٤٦. خذ خرافة أو أسطورة شعبية تقليدية ثم اكتب مشهداً تختاره منها تقتبسه اقتباساً حراً، أو التزم الأصل إذا شئت، أو أكتب الصورتين جميعاً.

٤٧. اقرأ رواية قصصية "محلية" ثم اقرأ التمثيلية المسرحة عنها وقارن بين القصة الأصلية وبين المسرحية.

٤٨. اقرأ إحدى الأقاصيص "العربية"[1] ثم اكتب عقدة سيناريو تفصيلي تستغل فيه ما تستطيع استغلاله من تلك الأقصوصة لأغراضك الدرامية، ثم انظر هل تغير مشروع الأقصوصة عن مشروع المسرحية تغيراً مهما؟ وفي أي صنف من المسرحيات تضع التمثيلية المقترحة بدون أن تكتب الحوار؟

٤٩. اقرأ إحدى القصص (العربية)[2] المشهورة ثم اقرأ مسرحتها، ثم قارن بعناية بين رسم الشخصيات في القصة ورسمها في المسرحية، وأنظر أيضاً في مقدار ما بقى من حوار القصة في المسرحية لخلق شخصياتها. وهل يمكن أن تسمى هذه العملية: "مسرحة" أو تسميها "اقتباساً" ولماذا؟

---

(١) في الأصل "الأمريكية"

(٢) في الأصل "الأمريكية" (المترجم)

٥٠. اقرأ رواية قصصية "عربية" طويلة ثم اقرأ مسرحتها، ثم لخص عقدة كل منهما باختصار.. وبعد هذا أجب عن الأسئلة الآتية:

أ. كم عدد المشاهد المختلفة في الرواية التي ضغطت في المسرحية في مشهد واحد؟

ب. هل تشتمل المسرحية على مشاهد أو أحداث لم تكن موجودة في الرواية؟

ج. هل الذروة واحدة في كل من الرواية والقصة؟

ء. هل من رأيك أن المسرحية "مبنية" أساساً على الرواية؟ وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا؟ وإذاً لم يكن ذلك كذلك فماذا تسمى هذا العمل إذا طبقت الفصل الرابع عشر من هذا الكتاب، والذي يدور حول المسرحة والاقتباس؟

٥١. دراسة استقرائية: اقرأ ثلاثاً من المسرحيات التي اشترك في تأليفها أكثر من مؤلف واحد، ويحسن أن يكون أحد المؤلفين قد اشترك مع مؤلف في أكثر من مسرحية: تمعن بخاصة فيما يتسم به الحوار في كل من تلك المسرحيات، ولاسيما في أجزائه التي كتبت بقصد إثارة الضحك، فبل تجد أسلوباً فكاهياً متميزاً شائعاً في جميع تلك المسرحيات؟ وإذا كان الأمر كذلك فبأي الطرق تم ذلك غالباً؟ هل تم عن طريق الموقف وحده؟ أم عن طريق ارتباط الموقف بالشخصيات؟ أم عن طريق الحوار المعبر عن الشخصيات والمواقف؟

٥٢. إذا كانت تعرف لغة أجنبية معرفة لا بأس بها فنترجم عنها أي مشهد إلى لغتك بأسلوب مسرحي جيد.

٥٣. تخير قطعة موسيقية راقصة، ولاسيما القطع التي يوصي بها العارفون.. ثم أكتب وصفاً كاملاً لتمثيلية إيمائية تنطبق على الموسيقى جزءاً من نوتتها بعد جزء من الضروري في هذا التمرين بالطبع أن تكون قادراً على قراءة النوتة الموسيقية وأن تكون لديك نوتة القطعة التي اخترتها.

تمرينات جماعية

٥٤. تمرين مدرسي (من تمارين الفصل) في الكتابة الآلية أو التلقائية. في هذا التمرين يمضي الطالب فترة وجيزة من الوقت يثبت فيها على الورق كل ما يدور بباله دون أن يتوقف لتنظيم أو تخير ما يكتبه.

وبعد هذا يعطي الأستاذ سلسلة من الكلمات التي تميزها حاسة أو أكثر من الحواس الخمس مثل: عفن– حريف– يعشى أو يزغلل– متفجر.. الخ

على أن يجعل دقيقتين بين كل كلمة وكلمة. وعلى الطالب أن يكتب انطباعاته.. ثم يعود مرة أخرى إلى الكتابة بسرعة ودون توقف لتنظيم أو تخير ما يكتبه.. إن كل كلمة من الكلمات المذكورة سوف تطلق مرات كثيرة سلسلة من الاستجابات أو ردود الفعل في ذاكرته، وسوف يثب من تجربة من تجارب الطفولة إلى تجربة أخرى، إلا أن هذه التجارب كلها ترتبط بالكلمة وعلى الأستاذ أن ينبه إلى الوقت بعد كل دقيقتين ثم يعطي كلمة جديدة.

٥٥. لكي يبين أستاذ المادة الوجهات المختلفة التي يمكن أن يذهب إليها الذهن البشري بسبب حافز بعينه، عليه أن يقرأ قائمة تشتمل على عناوين مثيرة أو استفزازية من ابتكاره هو نفسه. وعلى الطلبة بعد هذا أن يخترعوا عقداً مسرحية مناسبة لتلك العناوين.. وبعد أن يفرغوا من تلك العقد تقرأ على الفصل كله.

٥٦. ولكي يبين الأستاذ مرة أخرى كيف تختلف الاستجابات الذهنية لأحد الحوافز التي تثيرها يقوم بوصف إحدى الشخصيات وصفاً تفصيلياً. وعلى طلبة الفصل بعد هذا أن يطوروا مواقف تتكشف عن مظاهر الشخصية الموصوفة وتصور سماتها. ثم نقرأ خلاصات هذه المواقف على الطلبة ويجرى تقديرها.

٥٧. هات أمثلة مسجلة من حوار يجرى فيه كاتبه على غير هدى.. الحوار غير المركز والذي لا يفهم منه غرض الكاتب، ثم أذكر أمثلة أخرى من الحوار المركز الموضوعي الذي يزيد في جلاء غرض الكاتب ويدخل في صميم موضوعه.. تدار هذه الأمثلة المسجلة على طلبة الفصل ليروا هل هناك "بادئات"، وبالأحرى "دوافع بادئة أو حافزة" تبدأ الفعل في المسرحية أو تثيره، ومن ذلك مثلاً:

أ. تعبير عن سخط أو رغبة.

ب. تعبير عن ميول شديدة نحو بعض الناس.

ج. تعبيرات فيها إرهاص بمجيء أناس أو وقوع حوادث منتظرة، سارة أو مؤلمة.. الخ

٥٨. اكتب الكلام المطلق الآتي فوق السبورة:

إن المحبة بين الأب والابن أمر جلي على الدوام، ويندر أن يكون شيئاً لا يبدو أثره إلا بعد فوات الأوان. دع الطلبة يكتبوا خلاصات قصص يصورون أبطالها تصويراً واضحاً، وأغراض هؤلاء الأبطال والعقبات والعراقيل التي صادفتهم، ثم النتائج التي انتهوا إليها. اقرأ هذه

الخلاصات على الفصل ثم انظر هل يسمى المؤلف أو طلبة الفصل كلاً من الخدمات المقروءة "ملهاة" أو "مسرحية جدية– أي دراما" يستطيع الطلبة أن يستنتجوا من هذا التمرين أن مشروع المسرحية أو موضوعها أو فكرتها ليس شيئاً منفصلاً عن شخصياتها وقصتها.

٥٩. اقرأ على الفصل عديداً من الخلاصات القصيرة قائمة على قصص من الحياة الواقعية التي يعرفونها جيداً، ثم دع بعض الطلبة يلخصوا كل قصة بالنظام الآتي:

أ. من هي الشخصية الرئيسية– أو: البطل؟

ب. هدفه الرئيسي

ج. من أو ماذا يقف في طريقه (العقبات والعراقيل)؟

د. هل حقق غرضه (الذروة والقرار)؟

٦٠. أختر من إحدى الصحف اليومية حكاية إنسانية مهمة ووزع منها نسخاً على طلبة الفصل وكلف كل طالب بكتابة موجز عن شخصيات القصة وعن عقدتها. ثم اقرأ الخلاصات التي كتبوها.. دع الطلبة يقارنوا بين الطرق والتفسيرات المختلفة التي عالجوا بها الموضوع ووصفوا بها الشخصيات.

٦١. كلف الطلبة بقص جذاذات من الصحف تشتمل على فقرات شخصية ثم استخدم هذه الفقرات كخمائر لمسرحيات– وأطلب من الطلبة فحص مفاتيح الشخصيات– أي العنصر الرئيسي الذي تتميز به كل شخصية وفحص أجزاء من الفعل.. ودع خيالهم يتفتح وينطلق– وبعد هذا قيد النتائج في خلاصة من صفحة واحدة (وهذا عمل غير مقصور على الفصول المدرسية، بل يستطيع كل طالب الاستمرار فيه خارج غرفة الدرس)

٦٢.دع نصف الطلبة أو الفرقة يتفقوا على الشروع من فكرة جرثومية أو مبدئية واحدة، على أن يشرع النصف الآخر من فكرة جرثومية أخرى. ثم يقوم كل طالب من الطرفين بكتابة مجمل لمسرحية يبنيها على فكرة فريقه ويتراوح عدد كلماته بين مائتي كلمة إلى ثلاثمائة، مقترحاً الخطوات المتعاقبة في تطور المسرحية والنهايات التي قد تحل إحداها محل النهاية الأخرى فيها عندما تكون الفكرة الأساسية غير متبلورة أو مركزة أو واضحة المعالم.

٦٣. افحص بعض الأحاديث والخطب الممتازة من المؤلفات المسرحية التي لا تحمل عنوان نوعها والتي لم يحققها الأستاذ حاول تحليل نمط الدراما والنغمة التي صدر عنها كل من هذه

الأحاديث، وذلك من حيث وقت المسرحية والشعب أو العنصر الذي تنتمي إليه ووضع المؤلف من مادته والأثر الذي يرغب في أن يثيره في الجمهور، وتكلم من الناحية الفنية عن أثر اختياره للكلمات وتركيبه للعبارات والجمل وإيقاع أسلوبه وطول عبارته وجمله.. الخ ويمكن أن يكون هذا التمرين عملاً مهماً ومثمراً إذا قام كل طالب بتخير نماذج من تلك الأحاديث. وأسمح بإشراك بقية إخوانه في تفحص مصادر الكلام وشقيقاته ومراميه، ورد هذا كله إلى أصوله وأسبابه.

٦٤. استمع إلى إحدى تمثيليات الإذاعة ذات الفصل الواحد، أو التي تستغرق إذاعتها نصف ساعة، والتي يكون مؤلفها أحد مشاهير الكتاب المسرحيين.. ثم تناول نسخة مطبوعة من أصل هذه المسرحية وأضعف السياق بإضافة بعض الكلمات من عندك وتبديل بعض العبارات أو تغيير بناء بعض الجمل.. الخ، ثم قم بإلقائها على زملائك من الطلبة دون أن تشعرهم بما إذا كان ما تقرأ هو الأصل الذي كتبه الكاتب المشهور أو النسخة التي أحدثت بها تلك التشويهات. اشتركوا جميعاً في تحليل قيم النسخة الأصلية وسجاياها الطبية كما كتبها المؤلف الأصلي أسلوباً ورسماً شائقاً للشخصيات.

٦٥. يقوم الأستاذ بعزف منتخبات موسيقية متوسطة الطول (أو منتخبات مسجلة على أسطوانات) إن لم يكن يجيد العزف وذلك بإدارتها على حاك، ويكرر عزفها– أو إدارتها– ثلاث مرات ليتيح الفرصة للطلبة كي يدرسوا القطعة في مجموعها، أو للحصول على إحساس بوحدة البناء الموسيقى، ثم يطلب من الطالب كتابة مشهد، أو تحليل لإحدى الشخصيات بحيث يكون التحليل صادراً عن استجابة الطالب للقطعة الموسيقية أو لرد فعلها فيه. ويؤمن بعض العارفين بأن اختيار القطعة الموسيقية التي تعزف أو تدار أسطوانتها على الطلبة من الأهمية بمكان كبير، ومن ثمة يوصون بمؤلفات الموسيقيين الذين يبتدعون قطعاً ذات نغمة جديدة غريبة على الأذن.

٦٦. يعرض الأستاذ على طلابه مجموعة من النسخ المستعادة لروائع الصور الفنية الملونة واحدة بعد واحدة، وذلك بحمل الصورة والمرور بها بينهم.. وبعد هذا يختار كل طالب الصورة التي تروقه ليقوم بدراستها وليستخدمها كحافز أو ملهم في كتابة عقدة لإحدى المسرحيات. وله أن يستخدم في ذلك المزاج أو الجو النفسي السائد في الصور الملونة، أو يستخدم ما يظن أن المصور يقوله بريشته في الصورة أو يستخدم التكوين نفسه، أو اللون أو الكتلة في مجموعها دون تمييز لأجزائها جزءاً جزءاً، أو خطوط الصورة.

إن ماك كنى **Mckinney** الذي يستعمل هذا التمرين يعتقد أن اختيار الصور شيء بالغ

الأهمية، وأن الصور الواقعية أو التمثيلية التخيلية ذات غناء قليل في هذا المضمار، ومن ثمة كان يقتصر على صور الفن الحديث– فكلما كانت الصورة أسلوبية أو تجريدية كان ذلك أوفى بالمرام.. ولهذا كان يعرض على تلاميذه أعمال بيكاسو كلى **Klee** وكاندنسكي **Kandinsky** وكالدر **Calder** ولاسيما الأعمال ذات القسمات والسمات المتغيرة **Mobiles** وستيوارت ديفز **S. Davies** وموندريان **Mondrian** وغيرهم، إذ أن هؤلاء الفنانين يثيرون مخيلة الطالب مما يجعله دائماً يبتكر القطع المسرحية ذات الأعماق الأبعد غوراً والتي لها نصيب أو في من خلقه وتفكيره الذاتي هو نفسه.

٦٧. اختر لك شريكاً من الجنس الآخر لتأليف قطعة مسرحية، وعلى كل شريك أن يقوم برسم شخصية من جنسه ينطقها بحوار مميز لها يكشف به عن دقائقها الذاتية في مواقف مختلفة، ثم تبادلاً ما كتبتما ليحلل كل منكما ما كتب الآخر تحليلاً انتقادياً.. وليعد كل منكما رسم الشخصية التي كتب عنها زميله. وبعد هذا يعطيه ما كتب ليرى رأيه.. إما مدحاً وإما قدحاً.

٦٨. اختر لك شريكاً تستطيع أن تنسجم معه في تأليف مسرحية ذات فصل واحد.. اتفقاً على كل وجه من الوجوه.. من الفكرة إلى الحوار. لا يجرى العمل إلا حينما يمكن أن تجتمعاً معاً. ضعا لكما خطة منظمة في مواعيد محددة تقيدان بموجبها ملاحظتكما عما تم من العمل يومياً وحاولاً تحليل الصراع، واكتشاف طريقة كل منكما الشخصية في الكتابة والأسلوب. ثم حاولاً تطوير أسلوب "ثالث" لا يتسم بفن أحدكما (بعد أن يكون كل منكما قد كتب بمفرده مسرحيته التي اتفقتما على خطوطها العامة).

٦٩. يكلف كل طالب من طلبة الفصل بابتكار سيناريو لمشهد مسرحي قصير يستغرق من خمس إلى عشر دقائق يعرض فيه شخصيتين في صراع بينهما يتبادل الطلبة هذه السيناريوهات، ويقوم كل طالب بتنفيذ حوار وفعل السيناريو الذي يأخذه. فإذا انتهت هذه العملية يرد المشهد إلى صاحب السيناريو الأصلي لمراجعته. ثم تراجع النسخ الثلاث: السيناريو الأصل، والمشهد الذي كتبه الزميل، ثم المشهد بعد مراجعته من صاحب السيناريو الأصلي.. وذلك للحكم على مدى النجاح في تنفيذ الفكرة الأصلية وملائمة رسم الشخصيات. (م ٢٦– فن الكاتب المسرحي)

٧٠. يطلب من بعض طلبة الفصل ممن لهم خبرات تمثيلية أداء مشهد من المشاهد التي عولجت معالجة طويلة في مخطوطتها. وهذا لا يصلح بالطبع إلا في التمثيليات الواقعية إلا إذا كان

من طلبة الفصل من يجيدون أساليب التمثيل إجادة رفيعة. وبالرغم من أن المشهد لن يتطور مطلقاً في الطريق الذي أراده له الكاتب، فإنه يصبح بحالة صالحة للتمثيل على الأقل.

٧١. يقوم الأستاذ بتسجيل جزء مسموع من مسرحية تليفزيونية من مسرحيات نصف الساعة على شريط للتسجيل.. ثم يلقى هذا التسجيل بعد ذلك في الفصل. يكتب الطلبة الفعل كما يوحيه الحوار والموسيقى المسجلان على الشريط. وبعد هذا يقارنون بين الحوار المسجل على الشريط وبين ملاحظاتهم التي اقترحوا فيها الفعل. ثم يقتبسون هذه المسرحية للعرض المسرحي.

٧٢. استخدم طريقة التأليف المشترك الجماعية في كتابة إحدى المسرحيات وتخير بعد المناقشة موضوعاً من الموضوعات، وابتكر له حكاية من الحكايات ثم توسع فيها حتى تحبك منها عقدة مسرحية يربط بين أطرافها هدف أو مشروع أساسي. وبعد هذا طور سيناريو مفصلاً يشتمل على رسوم متخيلة تخيلاً كاملاً لشخصيات المسرحية. ثم عين المشاهد أو الفصول التي يكتبها الطلبة خارج حجرة الدراسة ثم اقرأ على الفصل المشاهد أو الفصول التي كتبوها.. ثم وجههم إلى صورة المسودة الثانية. تابع هذه العملية ثلاث مرات أو أربعاً على الأقل.. ثم عين واحداً فقط من بين الطلبة الذين يجيدون الكتابة المسرحية لينسق بين أطراف المشروع الكلي.

الملحق الثاني

دليل المصادر: للتأليف المسرحي

الكتابة المسرحية فن لا يتعلمه الكاتب أحسن ما يتعلمه إلا من التجربة الشخصية التي يقوم بها بنفسه. إلا أن الإنسان كثيراً ما يتعلمه أيضاً من تجارب الآخرين. ولما كان هذا المصدر الأخير مصدراً متوافراً يمكن الحصول عليه من أقرب المكتبات فنحن نضع بين يدي من يريد قوائم الكتب والمخطوطات والمقالات والرسائل الآتية.. وهذه القوائم وإن تكن جانباً فقط من الأوساط المسرحية المختلفة، إلا أنها تمثل الكثير من تجارب وملاحظات عدد كبير ممن رجعنا إليهم في إعداد هذا الكتاب والطالب لا يعدم أن يتعلم شيئاً ما من كل مرجع من تلك المراجع. ولما كان بعضها يشتمل على قائمة بمصادر إضافية يمكن الرجوع إليها، كان الكاتب المسرحي الجاد قمينا بأن يجد بين يديه مكتبة حافلة بالمصادر التي لا تكاد تنفذ ولا تكاد تنتهي كلما أحب أن يرجع إليها.

وقد حذفنا متعمدين جميع أسماء المسرحيات من هذه القوائم لأننا ذكرنا الكثير منها في ثنايا الكتاب، أما ما لم يرد ذكره فيه فنرجع إليه في كتب الآداب العالمية التي لا يحصيها العد. وفي كل عام تظهر مجموعات من المسرحيات الجديدة التي كتبت لمختلف الأوساط المسرحية. المسرح والشاشة والإذاعة والتليفزيون. ومما يؤسف له أن الكاتب الناشئ قد حرم من الاطلاع على عدد ضخم من التمثيليات التي يندر نشرها بسبب سقوطها عندما مثلت.. على أن الذي يتردد على دور التمثيل ودور السينما، أو يستمع إلى الراديو ويجلس أمام التليفزيون، فمين بأن يطلع أولاً فأولاً على كثير من التمثيليات الطيبة والرديئة على السواء.

وكثير من المؤلفات المذكورة فيما يلي هي من عمل كتاب مسرحيين مشهورين أو عن كتاب مشهورين أيضاً.. وستجد فيها ترجمات شخصية وكتبا في النقد المسرحي وكتباً تفيض بوزن وتقدير منتجات الأوساط المسرحية باختلاف أنواعها ثم كتباً تتصل من قريب أو بعيد بعملية التأليف المسرحي، وكل منها يتيح للكاتب المبتدئ قطعة جديدة من المعلومات عن هذا الفن يزيد بها معرفته ويوسع عن طريقها دائرة فنه وحرفته، مما يقربه من اليوم الذي يرى فيه نفسه وقد راح هو أيضاً يكتب تمثيليات يمكن أن تثير اهتمام الجماهير وتدخل على نفوسها السرور.

المراجع

أولا : كتب

Adcock, A. ST. John, Gods of Modern Grub street, Frederick A. stokes Company, 1923.

Anderson, Maxwell, The Essence of Tragedy and Otber Footnotes and Papers, Anderson House, 1939

Anderson, Maxwell, off Broadway, William sloane Assocrates, 1947.

Afcher, William, Playmaking: A Manual of Craftsmanship, Dodd, Mead & Company, Inc. 1937

Aristotle, Poetry and Fine Art, translated by S. H. Butcher, Dover Publications, 1951

Atkinson, Brooks, Broadway Scrapbook, Theatre Arts Books, 1947.

Baker, George Pierce, Dramatic Technique, Houghton Mifflin Company, 1919

Barnouw, Erik, Handbook of Radio Writing, D. C. Heath and Company, 1953

Barrie, J. M., The Greenwood Hat, Charles Scribner's Sons, 1938

Barry, Philip, The Dramatist and the Amateur Public, Samuel French, Inc., 1927

Belasco, David, The Theatre through Its stage Door, Harper & Brothers, 1919

Benoit- levy, Jean, The Art of the Motion Picture, Coward-McCann, 1946.

Bentley, Eric, The Dramatic Event, Horizon Press, 1955

Bentley, Eric, The playwright as Thinker, Reynal & Hitchcock, 1946.

Bergler, Edmund, The writer and Psychoanalysis, Doubleday & company, 1950.

Brown, John Mason, Upstage, W.W. Nortoon & Company, 1930

Cannon, Fanny, Writing and selling a play, Heary Holt and Company, 1915.

Clark, Barrett H. (ed.), European Theories of the Drama, Crown Publishers, 1947.

Clark, Barrett H., A Study of the Modern Drama, D. Appleton-century company, Inc., 1938.

Cohan, George M., Twenty Years on Broadway, Harper & Brothers, 1925.

Coward, Noel, Present Indicative, Garden City Publishing Company, 1939

Davis, Owen, Pd like to Do it again, farrar and Rinehart, 1931.

Davis, Owen, My first fifty years in the Tbeaire, Walter H. Baker co., 1950

Dickinson, Thomas H., Playwrights of the New American Theater, The Macmillan Company, 1925.

Dolman, John, The Art of Dramatic Writing, Simon & Schuster, 1946.

Eisenstein, Sergei, Film Form , Harcourt, Brace and Company, 1949.

Ellis- Fermor, Una, The frontiers of Drama, Methuen, 1945

Ervine, St. John, How to write a play, The Macmillan Company, 1928.

Felton, Felix, The Radio play Transatlantic Arts, 1949

Ferber, Edna, A Peculiar Treasure, Garden city Publishing Company, 1940.

Finch, Robert, How to write a play, Greenberg, 1948

Flexnor, Eleanor, American Playwrights 1918- 1938, Simon & Schuster, 1938.

Freytage, Gustav, The Technique of the Drama, translated by Elias J. Mac- Ewan, Scott, Foresman & Company, 1904

Gagey, Edmond M., Revolution in American Drama, Columbia University. Press, 1947

Gallaway, Marian, Constructing a play, Prentice- Hall, Inc, 1950.

Galsworthy, John, A sheaf, Charles Scribner's Sons, 1916.

Galsworthy, John, Candelabra, Charles Scribner's Sons, 1933

Galsworthy, John, castles in Spain, Charles Scribner's Sons, 1927

Galsworthy, John, The Inn of Tranquility, Charles Scriber's Sons, 1912.

Garrison, Roger H., A creative Approach to writing, Henry Holt an Company, 1951.

Gassner, John, Form and Idea in Modern Theatre, The Dryden Press, 1956.

Gassner, John, Masters of the Drama, Random House, 1940.

Gassner, John, The Theatre in our Times, Crown Publishers, Inc. 1954.

Hamilton, Clayton, "So You're writing a play!" little, Brown and Company, 1935.

Herman, Lewis Helmar and Herman, Marguerite Shalett, Maual of American Dialects for Radio, Stage and screen, Ziff- Davis, 1947.

Hopkins, Arthur, "How's Your Second Act?", Samuel French, Inc., 1948

Jeans, Ronald, Writing for the Theatre, Edward Arnold & Company, 1949

Knoblock, Edward, Round the Room, Chapman and Hall, Ltd, 1939

Kozlenko, William, The One-Act play Today, Harcourt, Brace and Company, 1938.

Krows, Arthur Edwin, Playwriting for profit, Longmans, Green & Company, Inc., 1928

Krutch, Joseph Wood, The American Drama. Since 1918, Random House 1939.

Lawrence, Jersome, (ed.) off Mike, Radio writing by the Nation's Top Radio Writers, Essential Books, 1945.

Lawson, John Howard, Theory and Technique of playwriting and screenwriting, G. P. Putnam's Sons, 1949.

Macgowan, Kenneth, A. Primer of playwriting Random House, 1951

Mantle, Burns, Contemporary American Playwrights, Dodd, Mead & Co., 1938

Marrott, H. V., The life and letters of John Galsworthy, Charles Scribner's Sons, 1936

Matthews, Brander, The Development of the Drama, Charles Scribner's Sons, 1904

Matthews, Brander, Playwrights on Playmaking, Charles Scribners' Sons, 1923

Matthews, Brander, Principles of playmaking, Scribner's 1919

Matthews, Brander, A study of the Drama, Houghton Mifflin Company, 1910.

Maugham, Somerset, The Summing up, Doubleday, Doran & Company, 1939.

Maugham, Somerset, A writer's Notebook, Doubleday and Company, Inc., 1949.

Meynell, Viola, (ed.), Letters of J.M. Barrie, Charles Scribner's Sons, 1947

Middleton, George, These Things Are Mine, Macmillan Company, 1947.

Milne, A. A., Autobiography, E.P. Dutton& Company, 1939.

Milne, A. A., By way of Introduction, E. P. Dutton & Company, 1929.

Morehouse, Ward, George M. Cohan, Prince of the American Theatre, J. B. Lippincott Company, 1943.

Moses, Montrose J., and Gerson, Virginia, Clyde Fitcb and His Letters, Little, Brown and Company, 1924.

Niggli, Josephine, Pointers on Playwriting, The Writer, 1945.

O' casey, Sean, I knock at the Door, Macmillan, 1939.

Pearson, Heskerth, G. B. S., a Full Length Porirait, Harper & Brothers, 1942

Pollock, Channing, The Footlights fore and Ait, Richard G. Badger, 1911.

Pollock, Channing, Harvest of My years, The Bobbs- Merrill Company, 1943

Price, William Thompson, Analysis of play construction and Dramatic Principle, W. T. Price, Publisher, 1908.

Raphaelson, Samson, The Human Nature of playwriting, The Macmillan Company, 1949.

Roberts, Edward Barry, Television writing and Selling, The Writer, Inc.., 1954.

Rowe, Kenneth Thorpe, Write That play, Funk & Wagnalls, 1939.

Scheyer, Betty, so You want to Be a playwright, Exposition Press, 1954.

Selden, Samuel, An Introduction to playwriting, F.S. Crofts & Company, 1946.

Shaw, George Bernard, Dramatic Opinions and Essays, Brentano's, 1906.

Shaw, George Bernard, our theatres in the Nineties, Constable and Company, Ltd., 1932, 3 vols.

Shaw, George Bernard, plays pleasant and Unpleasant, Constable and Company, Ltd., 1931, 2 vols.

Siminson, Lee, The Art of Scenic Design, Harper & Brothers, 1950.

Simonson, Lee, The Stage is set, Harcourt, Brace and Company, Inc., 1932

Thomas, Augustus, The Print of My Remembrance, Charles Scribner's Sons, 1922.

Thompson, Alan Reynolds, The Anatomy of Drama, University of California Press, 1946.

Vale, Eugene, The Technique of screenplay writing, Crown Publishers, 1944

Van Druten, John, playwright at work, Harper & Brothers, 1953

Vardac, A. Nicholas, Stage to screen, Harvard University Press, 1949.

Weaver, Luther, The Techniques of Radio writing, Prentice- Hall, 1948.

Weissm, Margaret R., The TV Writer's Guide, Farrar, Straus & Young, Inc., 1952

Whiting, Frank, An Introduction to the theatre, Harper & Brothers, 1954.

Wilde, Percival, The Craftsmanship of the One-Act play, Little, Brown & Company, 1938.

Wilson, Richard Albert, The Miraculous Birth of Language, The Philosophical Library, 1948

Wylie, Max (ed.), Radio and Television writing, Rinehart & Company, 1950.

Young, Stark, Immoral Shadows. Charles Scribner's Sons, 1948.

ثانيا :بحوث ومقالات

Abbots, George, "The Broadway Playwright in Hollywood," Theater Magazine, May, 1929, pp. 42 fl.

Anderson, Maxwell, "The Arts as Motive Power," 1938 Essay Annua Scott, Foresman and Company, 1938, pp. 38- 42

Barnes, Djuna, "The Tireless Rachel Crothers," Theatre Guild Magazine, May, 1931, pp. 17- 19

Beiswanger, George, "Lindsay and Crouse: Theatre Arts, February, 1944, pp. 79- 84

Bekasco, David, "Dramatizing the Present," Harper's Weekly, April 12, 1913, pp. 18-19

Bird, Carol, "Eugene O' Neill- the Inner Man, " Theatre Magazine, June, 1924, PP. 9 Ff.

Bolton, Guy, "The Art of Adaptation, "Theatre Arts, June, 1955, pp. 28E

Broadhurst, George, "Plays- the Greatest of All Gambles," Green Book Magazine, March, 1916, pp. 530- 535

Broadhurst, George, "Some Others and Myself" Saturday Evening Post, November 6, 1926, pp. 28- 32

Busfield, Roger M., Jr., "Journalism As a Training Ground for playwrights," The Quill, May, 1956, p. 14

Cohan, George M., "The American play" Theatre Magazine, November, 1920, pp. 254ff.

Cohan, George M., "The American play" Theatre Magazine, November, 1920, pp. 254 ff.

Cohan Writes a play About Cohan," Literary Digest, January 25, 1936, p. 18

Connelly, Marc, "We're Going to Have Better plays," Theatre Magazine, December, 1930, pp. 16 ff.

Crothers, Rachel, "The Construction of a play," The art of playwriting, University of Pennsylvania Press, 1928.

Crothers, Rachel, "Four Kinds of Audiences," The Drama, May, 1920, pp. 273- 275

Crothers, Rachel, "The Producing Playwright," Theatre Magazine, January, 1918, p. 34

Crothers, Rachel, "Troubles of a playwright," Harper's Bazaar, January, 1911, pp. 14 ff

Crothers, Rachel, "Why is Broadway's Approval the Measure of a play's Success?" Theatre Magazine, July, 1926, p. 34

Dalrymple, Jean, "An Interview with Mr. Shaw" Theatre Arts, April, 1948, pp. 34- 35

Davenport, W. A. "Augustus Thomas from Mizzoura," World's work, May, 1923, pp. 78- 83

Davis, Owen, "Playwriting," Saturday Evening Post, "September 27, 1930, pp. 25- 28

D' Estournelles, Paul, "Paul Claudel: The Poet as playwright," Theatre Arts, May, 1946, pp. 301- 304

Downer, Alan s. "Eugene O' Neill as Poet of the Theatre," Theatre Arts, February, 1951, pp. 22- 23.

Fallon, Gabriel, "Pathway of a Dramatist," Theatre Arts, January, 1950, pp. 36- 47

Fitch, Clyde, "The play and the Public," Plays by clyde fitch, IV, little, Brown and Company, 1921.

Galsworthy, John, "The New Spirit in the Drama," living age, May 3, 1913, pp. 259- 266

Gassner, John,"Our Lost Playwrights, "Theatre Arts, August, 1954, pp.19ff

Gilder, Rosamund, "The Fabulous Hart," Theatre Arts, February, 1944, pp. 89- 98

Gilroy, Harry, "How to write by Maugham," New York Times Magazine, January 23, 1949, pp. 10 ff

Hopwood, A very, "why I don't write more serious plays," Theatre Magazine, April, 1924, pp. 10 ff.

Horst, Frenz, "Eugene O' Neill in Russia" Poet lore, Autumn, 1943, pp. 241- 247

Hutchens, John K., "Oscar Hammerstein II," Theatre Arts, January, 1946, pp. 35- 40

Hyams, Barry, "A Char with Terence Rattigan" Theatre Arts, November, 1956, pp. 20- 23

Inge, William, "The Schizophrenic Wonder" Theatre Arts, May, 1950, pp. 22- 23

Interview with Maugham" Living Age, May, 1931, p. 305

Isaacs, Edith J- R. "Meet Eugene O' Neill," Theatre Arts, October, 1946, pp. 576- 587

Kaufman, George S., " A playwright Tells almost all, "New York Times Magazine, Séptember 17, 1944, pp. 20- 21

Klein, Charles, "Critics No Aid to Dramatists," Theatre Magazine, January, 1915, p. 12

Klein, Charles, "The Psychology of the Drama," The Reader, March, 1906, pp. 374- 377

Klein, Charles, "Religion, Philosophy and the Drama," The Arena, May, 1907, pp. 492- 497.

Klein, Charles, "What the playwright is up Against," Saturday evening post, January 25, 1913, pp. 16- 17

Knoblock, Edward, "Advice to young playwrights," Theatre Arts, September, 1955, pp. 23 ff.

Koppel, Harwood, "Speedy Sam Shipman, "The Drama, November, 1919, pp. 58- 60

Krutch, Joseph wood, "The Case for Courtroom Drama," Theatre Arts, July, 1955, pp. 69 ff

Krutch, Joseph wood, "The Fundamentals of farce," Theatre Arts, July, 1956, pp. 29 ff.

Krutch, Joseph wood, "The playwright is still a poet," Theatre Arts, April, 1955, pp. 27 ff

Kummer, Clare, "The Essence of Drama," Theatre Magazine, May, 1921, p. 344

Kummer, Clare, "The Inspiration of the play," The Forum, March, 1919. Pp 307- 316

Lang, Fritz, "The Freedom of the screen, "Theatre Arts, December, 1947. Pp. 52- 55

Le Gallienne, Eva, "Sir James Barrie, "Peter Pan, and I, "Theatre Magazine, January, 1929, p. 15

Lindsay, Howard, "Notes on playwriting" Theatre Arts Anthology Theatre Arts Books, 1950, pp. 121- 127

Liss, Joseph, "Playwriting around with Radio, " Theatre Arts ,March, 1947, pp. 61- 62

Mack, Willard, "The New Realism of the stage, "Theatre Magazine, April, 1927, p. 21

Manners, J. Hartleu, "The Dilemma of Writing plays, " Theatre Magazine, September, 1920, pp. 92 ff

Maugham, W. Somerset, "A Student of the Drama," The Golden Book, April, 1934, pp. 438- 440

Miles, Carlton, "Alan Alexander Milne," Theatre Magazine, July, 1923, p. 25

Milne, A. A, "Dramatic Art and Craft," The Nation & the Aibenaeum, October 27, 1923, pp. 149- 151

Milne, A. A., "Introduction" Four plays G.P. Putoam's Son's 1932.

Nash, N. Richard, "Where Are the New playwrights?" New York Timer Magazine, August 18, 1957, pp. 24 ff

Nathan, George Jean, "Eugene O Neil after Twelve Years, American Mercury, October, 1946, pp. 462- 466

O Neill, Eugene "Memoranda on Masks" The American Spectator, November, 1923, p. 3

O'Neill, Eugene, "Second Thoughts" The American Spectator, December, 1932, p. 2

Patterson, Ada, "Harriertt Ford- A Successful Woman Dramatist," Theatre Magazine, July, 1914, pp. 18 ff

Patterson, Ada, "Some Theories of Playmaking by a playmaker," Theatre Magazine, June, 1906, pp. 157- 160

"Play Crafting" Literary Digest, August 15, 1936, p. 21

Pollock, Channing "The Advantages of Illiteracy," Theatre Magazine, April, 1917, pp. 199- 200

Pollock, Channing, "Are We Really like That? " American Magazine, July, 1930, pp. 38 ff

Pollock, channing, "Wanted: The Theatre's Old zest," New York Times Magazine, November 5, 1944, pp. 18- 19

Popper, H. R, "Collaborators on Broadway," Theatre Arts, October, 1946, pp. 598- 601

Rattigan, Terence, "The Characters make the play," Theatre Arts, April, 1947, pp. 45- 46

Reines, Bernard "Case History of a play" Prologue, April, 1957, p.4

Rice, Elmer, "The Joys of pessimism," The forum, July, 1931, pp. 33- 35

Rice, Elmer, "New York: Raw Material for the Drama, " Theatre Magazine, March, 1929, pp. 26 ff

Rice, Elmer, "Preface" Two plays, Coward- Mccann, Inc, 1935

Rice, Elmer, "sex in the Modern Theatre" Harper's Magazine, May, 1932, 665- 673

Rice, Elmer, "Towards an Adult Theatre" The Drama, February, 1931, pp. 5 ff

Rodgers, Richard, and Hammerstein, Oscar, II, "All the theatre's a stage, Theatre Arts, September, 1953, pp 22- 23

Shaw, George Bernard, "The point of view of the playwright" Toby Cole and Helen krich chinoy (eds.), Actors on Acting, Crown Publishers 1949, pp. 348- 352

Shaw, George Bernard, "Rules for Directors" Theatre Arts, August, 1949, pp. 6- 11

Shaw, George Bernard and Henderson, Archibald, "The Drama, The Theater, and the films," Harper’s Magazine, September, 1924, pp. 425- 435

Shaw, George Beranard, and Henderson, Archibald," Is Shaw a Dramatists? Forum, November, 1926, pp. 256- 261

Sherwood, Robert E. , "The Dwelling Place of wonder" Theatre Arts, February, 1941, pp. 120- 122

Sherwood, Robert E., "The vanishing American Playwright" Saturday Review of literature, February I, 1941, P. 11

Shipman, Samuel, "All life is Melodrama" Theatre Magazine, April, 1919 pp. 198- 199

Smith, Winchell, "How I write Popular plays" Theatre Magazine, December, 1916, p. 364

Smith, winchell, "Take Some Kind of a Plunge" American Magazine, December, 1918, pp. 14- 15

Sproehnle, Katharine, and Megrue, Roi Cooper, "The First Three Acts the Hardest," Saturday Evening Post, January 16, 1926, pp. 10- 12

Stokes, Sewell, "W. Somerset Maugham" Theatre Arts, February, 1945, pp. 94- 100

Sugrue, Thomas, "Mr. Oders Regrets," American Magazine, October, 1936, pp. 42 ff

Thomas, Augustus, "A playwright's views" Review of Reviews, April 1927, p. 402

Thomas, Augustus, "An Inquiry Concerning the Drama, "The Art world, October, 1916, pp. 52- 55

Thomas, Augustus, "Preface" In Mizzoura, Samuel French 1916

Tyler, Parker, "The Experimental Film", Theatre Arts, July, 1949, pp. 46 ff

Tyler, Parker, "Supernaturalism in the Movies" Theatre Arts, July, 1945, pp. 362- 369

Van Druten, John, "Caring for the Theatre" The Drama, November, 1927, pp. 37- 38

Van Druten, John, "Small Souls and Great Plays, "Theatre Arts. July, 1927 pp. 493- 498

Van Druten, John, "Theatre" As I see it, "Theatre Arts, January, 1928, pp. 62- 64

Vidal, Gore, "Television Drama, Circa 1956," Theatre Arts, December, 1956, pp. 65 ff

Watts, Richard, Jr. "One World: A challenge to Dramatists" Theatre Arts, March, 1946, pp. 142- 149

William, Tennessee, "The Timeless world of a play" Theatre Arts, May 1955, pp. 33 ff

Wilson, B. F. "A Satirist Turns to Fantasy, "Theatre Magazine, May, 1926, pp. 30 ff

"Woman Playmakers," New York Times Magazine, May 4, 1941, pp. 10 ff.

Woolf, S. J. "Eugene O Neill Returns After twelve Years" New York Times Magazine, September 15, 1946, p 11

قائمة مصطلحات

A

Abbott, George	جورج أبوت (١٨٨٧– ٠)كاتب مسرحي أمريكي
Abe Lincoln in Illinois	إيب لنكولن في إلينوي مسرحية أمريكية بقلم روبرت شروود ظهرت سنة
Action, unity of	وحدة الفعل
Actor, the **As playwright**	الممثل بوصفه كاتباً مسرحياً
Adaptation	الاقتباس
defined	تعريفه
Aeschyius	إسخيلوس الكاتب والممثل والمخرج اليوناني (٥٢٥– ٤٥٦) ق. م
Agents	الوكلاء (الذين يقومون بالوساطة بين الكاتب وبين المخرجين وشركات السينما ودور التمثيل)
AETA- American Educational Theatre Association	جمعية المسرح التعليمي الأمريكي
Anderson, Maxwell	ماكسويل آندرسون (١٠٨٨– ٠) الكاتب المسرحي الأمريكي– وعند بعضهم من أعظم كتاب أمريكا
Andrea	آندريا = مسرحية اشترك في تأليفها بيلاسكو وجون لوثر لونج
Anna Cnristie	مسرحية بقلم بوجين أونيل

Antagonist	خصم البطل في المسرحية
Antoinette Perry Award	جائزة أنطوانيت بيري (لأحسن مسرحيات الموسم)
Archer, William	وليم آرتشر (١٨٥٦– ١٩٢٤) المؤلف والناقد الإنجليزي ومترجم مسرحيات إبن
Argyie Case, The	القضية الأرجيلية مسرحية اشترك في تأليفها كل من مس فورد وهارفي أو.
Aristophances	أرستوفانز (٤٤٨– ٣٨٨ ق. م) كاتب الملاهي اليوناني (في عصر الملهاة القديم)
Aristotle	أرسطو (٣٨٤– ٣٢٢) ق. م الفيلسوف اليوناني الأشهر– ومملى كتاب فن الشعر
Arisona	أريزونا = من مسرحيات الكاتب والصحفي الأمريكي أوجستس توماس
Art, communication of	الفن – أداة للاتصال والتوصيل
Artist- writer, function of	وظيفة الكاتب الفنان
Aside	الأحاديث الخافتة الجانبية (بين ممثلين أو أكثر)
Atkinson Brooks	بروكس أتكنسن (١٨٩٤– ٠) الناقد المسرحي الأمريكي
Atmosphere, Creation of	خلق الجو أو المزاج النفسي
Audience, analysis of	تحليل الجمهور
In rewriting	أثره في إعادة كتابة المسرحية

Nature of	طبيعته
Role of	دوره (في تأليف وتمثيل المسرحية)
Authors Guild of America, The	نقابة المؤلفين الأمريكيين
B	
Bad Seed, the	البذرة الخبيثة
	قصة وليم مارش– ومسرحها ماكسويل آندرسون
Baker, George Pierce	بيكر، جورج بيرس (١٨٦٦– ١٩٣٥) المعلم والمؤلف الأمريكي المشهور ومنشئ ٤٩ مدرسة
Barefoot Contessa, The	الكونتيسة حافية القدمين مسرحية بقلم الكاتب الأمريكي إدموند أوبرين
Barrett, Wilson	ولسون بارت (١٨٤٧– ١٩٠٤) الممثل والمخرج الإنجليزي والمتخصص في التمثيل الميلودرامي
Barrie, J.M.	جيمس ماثيو باري (١٨٦٠– ١٩٣٧) الكاتب المسرحي والقصاص الإنجليزي
Baylor University	جامعة بايلور
Before Breakfast	قبل الإفطار– (مسرحية بقلم بوجين أونيل)
Beggar on Horsehaek	شحاذ على صهوة جواد (١٩٢٤) مسرحية اشترك في تأليفها مارك كونللي جورج كوفمان
Beggar's Opera, The	أوبرا الشحاذ مسرحية موسيقية غنائية بقلم جون جي ظهرت سنة

Behruan, S, N	بهرمان (صمويل ناتانيال) (١٨٩٣- ٠) الكاتب المسرحي الأمريكي
Belasco, David	بيلاسكو (ديفد) (١٨٥٩- ١٩٣١) الممثل والمخرج والكاتب المسرحي الأمريكي
Bell, Book & Candle	الجرس والكتاب والشمعدان مسرحية بقلم جون فان دروتن ظهرت سنة ١٩٥٠
Bennett, Arnold	أرنولد بنت (١٨٦٧- ١٩٣١) الكاتب المسرحي والقصاص الإنجليزي
Berkey, Ralph	رالف بيركي
Time limit!	كاتب مسرحي أمريكي أشتراك مع هنري دنسكر في تأليف مسرحية!
Blay, Harbert	هربرت بلاو (أستاذ التأليف المسرحي بجامعة سان فرنسيسكو)
Bolton, Guy	جي بولتون (١٨٨٤- ٠) كاتب الملاهي الموسيقية والمتخصص في السيناريو
Boucicault, Dion	بوسيكولت (ديون) (١٨٢٢- ١٨٩٠) الكاتب المسرحي الأيرلندي (ولاسيما الميلودراما العنيفة)
Bought & Paid for	مشترى ومدفوع ثمنه (مسرحية بقلم جورج برودهرست)
Box-office appeal	جاذبية شباك التذاكر (وإيراداته الضخمة)
Breeht, Bertholdt	برشت (برخت!) برتولد (١٨٩٨- ١٩٥٦) الكاتب المسرحي الملحمي الألماني
Bridges, Lioyd	لويد بردجس (الممثل الأمريكي)
Brieux, Engéne	بوجين بربيه (١٨٥٨- ١٩٣٢) الكاتب المسرحي الفرنسي وزعين المسرح التوجيهي

Broedhurst, Gourge	جورج برود هرست (١٨٦٦– ١٩٥٢) الكاتب المسرحي الإنجليزي الأمريكي
Brunétiere, Ferdinand	برونتيير (فرديناند) ١٨٤٩– ١٩٠٦ الناقد المسرحي الفرنسي المحافظ ونصير الكلاسيكية
Burrows, Abe	بروز (إيب) مصحح ومهذب مسرحيات إخصائي أمريكي
Butter & Egg Man, The	رجل الزبد والبيض مسرحية كوفمان الكاتب الأمريكي –كتبها وحده
C	
Cain Mutiny, The	تمرد كين مسرحية بقلم هرمان ووك عن الجزء السادس من قصته
Cain Mutiny Martial Court	المحكمة العسكرية المنعقدة للنظر في تمرد كين (المسرحية)
Carousel	حفلة الشراب مسرحية اشترك في تأليفها كل من ريتشارد رودجرس
Carroll, Paul Vincent	كارول (بول فينسنت) ١٩٠٠– الكاتب المسرحي الأيرلندي
Cask of Amontillado, The	برميل الشري (النبيذ) أقصوصة بقلم إدجار ألان بو
Cenci, The	آل شنشي (سنسي) مسرحية بقلم شللي
Characterization	رسم الشخصيات
In collaboration	بالاشتراك مع الغير
In the novel	في الرواية أو القصة الكبيرة

Of the genius	يقوم به العبقري
Subconscious	من عمليات الفعل الباطن أو اللاشعور
Characters, development of	الشخصيات – تطويرها
Exit of	خروجها من المنصة
Number of	عددها في المسرحية
stock	الشخصيات الثقيلة (المشهورة)
Chayefsky, Paddy	تشايفسكي (بادي) كاتب مسرحيات التليفزيون والسينما المشهور
Children's Hour, The	ساعة الأطفال مسرحية بقلم الكاتبة الأمريكية ليليان هلمان
Children's Theatre	مسرح الأطفال
Circle, The	الدائرة– مسرحية موم
City, The	المدينة مسرحية اشترك في كتابتها كل من ماكسويل أندرسن
Claque, use of	المشدات (المصفقون المأجورون– استخدام (المهيصاتية!)
Classicism	الكلاسيكية– المذهب الكلاسي
Climax	الذروة المسرحية (القمة)

Closeuos	أخذ الصور من قريب
Cohan, George M.	جورج م. كوهان (١٨٧٨– ١٩٤٢) الممثل والمخرج والمؤلف المسرحي
Collaboration	التأليف المشترك
Advantages of	مزاياه
disadvantages	مساوئه
Methods of	طرقه
Come Back, little Sheba	عد إلينا يا شيبا الصغير
W. Inge	مسرحية بقلم الكاتب الأمريكي وليم إنج
Comedy	الملهاة
Comedy of Errors, The	ملهاة الأخطاء
Comic relief	تفريج هزلي (للترويج عن المتفرجين في المأساة)
Comedia dell'arte	الملهاة المرتجلة– الإيطالية
conflict	الصراع
Conkle, E. P	كونسكل (السورث بروتي) ١٨٩٩ كاتب مسرحي أمريكي ومن رجال التربية والتعليم

Connelly, Marc	مارك كونللي (١٨٩١– ٠) الكاتب المسرحي الأمريكي
Constructivism	التركيبية أو المذهب التركيبي الإنشائي ألاستنتاجي
Copperhead, The	الحرزة النحاسية (مسرحية أوجستس توماس)
Corneille, Pierre	كورني (بيير) ١٦٠٦– ١٦٨٤ الكاتب المسرحي والشاعر الفرنسي
Cornell University	جامعة كورنل
Coward, Noel	نول كوارد (١٨٩٩–) الممثل والكاتب المسرحي الإنجليزي
Cowboy & the lady, The	راعي البقر والسيدة مسرحية بقلم: كلايدفنش
Craven, Frank	فرانك كرافن (١٨٨٠– ١٩٤٥) الممثل والمخرج والكاتب المسرحي الأمريكي
Crisis	الأزمة (في المسرحية)
Critics, Function of	النقاد (وظيفتهم)
Crothers, Rachel	راشيل كروثرس (١٨٧٨– ٠) الكاتبة المسرحية الأمريكية الصناع– وتمتاز مسرحياتها
Crouse, Russell	رسل كروز (١٨٩٣– ٠) الكاتب المسرحي والمخرج الأمريكي
Crucible, The	البوتقة (مسرحية بقلم الكاتب الأمريكي آرثر مللر)

D	
Damaged Goods	بضائع تالفة (مسرحية بقلم يوجين برييه)
Darkness at Noon	ظلام في الظهر (مسرحية بقلم سدني كنجسلي– أقامها على قصة لآرثر كوستار بهذا الاسم)
Darling of the Gods	حبيب الآلهة مسرحية اشترك في كتابتها كل من بيلاسكو وجون لوثر
Daughter of Babylon	ابنة بابل (مسرحية بقلم ولسون باريث)
David Copperfield	دافيد كوبرفيلد (قصة وكنز)
Davis Donald	دويلفد ديفز الكاتب المسرحي الأمريكي وإن الكاتب المسرحي
Davis Owen	أون ديفز (١٨٧٤– ٠) الكاتب المسرحي الأمريكي الأشهر
Dead End	نهاية الطريق (مسرحية بقلم الكاتب الأمريكي سدني كنجسلي)
Death of a Salesman	وفاة بياع (مسرحية آرثر مظر)
Deep are the Roots	عميقة الجذور مسرحية الله في كتابتها كل من آرنود دسو وجيمس جاو
De Mille, William	وليم دي ميل (١٨٧٨– ١٩٥٥) الكاتب المسرحي الأمريكي وابن الكاتب المسرحي
De Najoc, E	دي ناجوك! زميل فكتوريان ساردو في تأليف مسرحية "المطلقون"
Denker, Henry	هنري دنسكر الكاتب المسرحي الأمريكي وشريك رالف بركي في كتابة

Dénouement	حل عقدة المسرحية (الفعل النازل)
Der Biggers, Earl	إيرل در بجرز
Desperate Hours	الساعات الحاسمة (مسرحية جون هايس)
Deus ex machina	الإله من الآلة (العامل الإلهي) الوسيلة المفتعلة لحل عقدة المسرحية
Dialogue	الحوار
Acting out	تمثيل الحوار
And rhythm	الحوار والإيقاع
Character consistency of	ملائمة الحوار للشخصية
defined	التعريف به
Ear for	استدعاؤه للسمع
expository	الحوار التفسير أو التوضيحي
functions	وظائف الحوار
humorous	الحوار الفكاهي
Importance of	أهمية الحوار

literature	الأدب المسرحي والمؤلفات المسرحية
material	المادة المسرحية– أين توجد وطريقة الحصول عليها
terminology	الاصطلاحات الفنية
Dramatists Guild	نقابة الكتاب المسرحيين (الأمريكية)
Dramatization	المسرحة
defined	التعريف بها
Duley	دلي (مسرحية مارك كونللي وجورج كوفمان)
Dummy, The	الدمية (مسرحية مس فورد وهارفي)
Dunsany, Lord	لورد دنساني (إدوارد جون هورتون– ١٨٧٨– ١٩٥٧) الكاتب المسرحي الأيرلندي
D' ussew, Arnaud	ديسو (آرنود) الكاتب المسرحي الأمريكي (١٩١٦– ٠)
E	
Educational Theatre Journal	مجلة المسرح التعليمي (الأمريكية)
Eliot, T.S.	إليوت (ت. س.) ١٨٨٨– ٠) الكاتب المسرحي والشاعر الإنجليزي الأمريكي
Elizabeth the Queen	إليزابيث الملكة (مسرحية ماكسويل آندرسون)

Empathy	تلبس انفعالي
Emperor Jones	الإمبراطور جونز (مسرحية أونيل)
Enemy, the	العدو (مسرحية تشاننج بوللوك)
Environment for writing	البيئة الصالحة للكتابة
Epigrams	الأمثال وجوامع الكلم
Ethan Frome	قصة الكاتبة اديت هوارتون
Euripides	يوريبيدز (٤٨٦– ٤٠٧ ق. م) كاتب المآسي اليوناني
Existentialism	الوجودية – المذهب الوجودي
Expressionism	التعبيرية– المذهب التعبيري
F	
Fanny	فاني (مسرحية موسيقية بقلم س. ن. بهرمان)
Fashion	الطراز– (الموضة ملهاة بقلم آنا كورا مووات) أول ملهاة أمريكية وظهرت سنة ١٨٤٥
Ferber, Edna	إدنا فربر (١٨٨٧– ٠) المؤلفة والكاتبة المسرحية الأمريكية
Finch, Robert	روبرت ققش (الكاتب المسرحي الأمريكي المشترك)

Fich, William Clyde	وليم كلايد فينش (١٨٦٥– ١٩٠٩) الكاتب المسرحي الأمريكي الأشهر
Florida State University	جامعة ولاية فلوريدا
Fool, The	الأبله (مسرحية بقلم تشاننج بوللوك)
Forbes James	جيمس فوربس (الكاتب المسرحي الأمريكي المشترك)
Ford, Harriet	هاريت فورد (الكاتبة الأمريكية)
Fourth Estate, The	الصحافة (مسرحية مس فورد وباترسون)
French seenes	المشاهد المسرحية وفقاً للطريقة الفرنسية
Freytag Gnstav	جوستاف فريتاج (١٨٧٦– ١٨٩٥) الناقد والقصاص والكاتب المسرحي الألماني
Frons Seacnae	فن المعمار المسرحي الروماني
Front Page, The	الصفحة الأولى (الأمامية) مسرحية بن هاشت وتشارلز ماك آرثر
Fry, Christopher	كرستوفر فراي (١٩٠٧– ٠) الكاتب المسرحي الإنجليزي
G	
Gallaway, Marian	ماريان جالاواي أستاذ التأليف المسرحي بجامعة إيوا **Town**
Galsworthy, John	جون جولسور زي (١٨٦٧– ١٩٣٣) الكاتب المسرحي والقصاص الإنجليزي

Gassner, John	جون جاستر (١٩٠٣– ٠) الناقد والمؤلف الأمريكي الكبير وأستاذ تاريخ الأدب والنقد المسرحي في أكثر من
Gay, John	جون جي (١٦٨٥– ١٧٣٢) الناقد المسرحي الأمريكي
Get- Rich- Quick Waulingford	صرغنياً بسرعة باوو لنجفورد (مسرحية بقلم جورج كوهان)
Ghosts	أشباح (مسرحية إبسن)
Glazer, Benjanuin F.	جليرز (بنيامين ف.) مقتبس مسرحية: حفلة التسراب – عن مسرحية ليلبوم
Goethe, Johann Wolfgang von,	جيته (يوهان ولفجائج فون) (١٧٤٩– ١٨٣٢) الكاتب المسرحي والقصاص
Goodman Jules Eckert	جودمان (جول إكرت) ١٨٧٦– ٠) الكاتب المسرحي والصحفي الأمريكي
Goodrich, Frances	فرانسز جودرتش أحد مؤلفي مسرحية: مفكرة آن فرانك
Gotterdammerung	أوبرا غسق الآلهة لفاجنز
Gow, James	جيمس جاو (زميل آرنود ديسو في التأليف المسرحي)
Great Sebastians, The	آل سباستيان العظماء مسرحية من تأليف هوارد لندسي ورسل كروز
Green, Paul	بول جرين (٢٨٩٤– ٠) الكاتب المسرحي الأمريكي
Gregory, Lady Augusta	ليدي أوجستا جريجوري (١٨٥٩– ١٩٣٢) الكاتبة المسرحية الصوفية الأيرلندية

H	
Hackett, Albert	ألبرت هاكت (شريك جودرتش في تأليف مسرحية مفكرة آن فرانك)
Hairy Ape, The	القرد الكثيف الشعر (مسرحية أونيل– ١٩٢١)
Hambergische Dramaturgie	فن التأليف المسرحي في مدينة همبرج (لسنج)
Hamilton, Clayton	كلايتون هاملتون الناقد المسرحي الأمريكي ومؤلف كتاب "وهكذا تكتب
Hamlet	هاملت (مأساة شكسبير)
Hammerstein, Oscar	أوسكار هامرشتاين (١٦٩٥– ٠) الموسيقار ورئيس الفرقة الموسيقية
Hardwicke, Sir Cedric	سير سدريك هاردوك (١٨٩٣– ٠) الممثل الإنجليزي المعروف
Hardy, Thomas	توماس هاردي (١٨٤٠– ١٦٢٠) الشاعر والقصاص الإنجليزي
Hart, Moss	موس هارت (١٩٠٤– ٠) الكاتب المسرحي والمدير الفني الأمريكي
Hatful of Rain, A	في القبعة مطراً (من مسرحيات الفرق المنتقلة)
Hay Fever	حمى الدريس (مسرحية لول كوارد ١٩٢٥)
Hayes Joseph	جوزيف هابس (أخو ماريجين هايس وشريكها في التأليف المسرحي)
Hecht, Ben	بن هشت (١٨٩٤– ٠) الكاتب المسرحي والمؤلف الأمريكي

Heggen, Thomas	توماس هجن (١٩١٩– ١٩٤٩) القصاص الأمريكي ورئيس تحرير ريدرز ديجست
Hellman, Lillian	ليليان هفان (١٩٠٤– ٠) الكاتبة المسرحية الأمريكية– ولها أقاصيص ومقالات
Handerson, Archibald	آرشيبولد هندرسون (١٨٧٧– ٠) الرياضي المؤرخ والناقد الأمريكي ومن المتشيعين لشو
Herbert, E. Hugh	هربرت (ف. هوغ) القصاص والكاتب المسرحي الإنجليزي والأمريكي
Hobart, George V.	جورج هوبارت (الكاتب المسرحي الأمريكي وشريك إدنافرير)
Holm, John Gecil	جون سسبل هولم (١٩٠٤– ٠) الممثل والمؤلف المسرحي الأمريكي
Hopwood, A very	آفري هويوود الكاتب المسرحي الأمريكي وقد اشترك في كتابة مسرحيات مختلفة مع ماري روبرتس رينهارت
House Next Door, The	المنزل المجاور (مسرحية بقلم ج. هارتلي مانرز)
Hoeard, Sidney	سدني هوارد (١٨٩١– ١٩٣٩)الكاتب المسرحي الأمريكي
Hunter, Kermit	كرمت هنتر (من الكتاب الأمريكيين المحدثين المختصين في تصوير الشخصيات الشعبية ومنهم بول جرين
Hyacinth Halvey	مرج السنبل البرى (مسرحية ليدي جريجوري)
I Aan a kalyra	آنا كليرا (مسرحية جون كان هوون)
I love Lucy	أنا أحب لوسي (مسرحية ؟؟ أمريكية شعبية محبوبة)
I Remember Mama	أنا أتذكر ماما (مسرحية فان كاروس)

Hwen, Hearth	هنريك إبسن (١٨٣٨– ١٩٠٩) الكاتب المسرحي النورويجي
??	في فضة التفرج (مسرحية أون درفز)
Ideas, Seurce ed	الأفكار (الكتابة المسرحية).. مصدرها
Imagination	التخيل– الخيال
Inrr , William	وليم إمج (١٩١٣– ٠) الكاتب المسرحي الأمريكي
Inherit the Wind	ميراث الربح (مسرحية جيروم لورانس وروبرت لي)
J	
Journalistic experience	الخبرة والتجربة الصحفية
Juno & the Peaycock	جونر والبيكوك (الطاووس) مسرحية سين أوكاسي
Justice	العدالة (مسرحية جولسوردي)
K	
Kaline, Al	آل كالين (فرقة بيسبول أمريكية)
Kaufman, George S.	جورج كوفمان (١٨٨٩– ٠) (الكاتب المسرحي والصحفي الأمريكي – ويؤلف
Kelly , George	جورج كللي (١٨٩٠– ٠) الممثل والمخرج والكاتب المسرحي الأمريكي

Kerr, Jean	جان كر (كاتبة مسرحية تكتب بالاشتراك مع ولتر كر)
Kerr, Walter	ولتر كر (كاتب مسرحي يكتب بالاشتراك مع أخته جان)
King and I, The	الملك وأنا (مسرحية وفيلم سينمائي ناجح)
Kingsley, Sidney	سدني كنجلي (١٩٠٦- ٠) الكاتب المسرحي الأمريكي
kismet	قسمت (مسرحية بقلم الكاتب الأمريكي إدوارد نوبلوك)
Klein, Charles	تشارلز كلين (الناقد والكاتب المسرحي الأمريكي) (١٨٦٧- ١٩١٥)
Knoblock, Edward	إدوارد نوبلوك (١٨٧٤- ١٩٤٥) الكاتب المسرحي الأنجلو أمريكي
Kummer, Clare	كلير كمر (الكاتبة المسرحية الأمريكية الناجحة وقد كتبت أخر مسرحياتها الناجحة (أمثال سعيدة كثيرة سنة
L	
La Traviata	المنبوذة.. (مسرحية يقوم وضوعها على موضوع غادة الكاميليا) (أوبرا فردي)
Language	لغة المسرحية
Characterization through	رسم الشخصيات باللغة
Technical limitations of	القيود ونواحي القصور اللغوية الفنية
Lardner, Ring	رنج لاردنر (الكاتب المسرحي الأمريكي وأحد الذين كتبوا شركة مع كوفمان)

Lark , The	القبرة (مسرحية آنوي)
Lawrence, Jerome	جيروم لورانس الكاتب المسرحي الأمريكي وشريك روبرت لي في الكتابة
Lawson, John Howard	جون هوارد لاوسون (١٨٩٥– ٠) (الناقد الأمريكي وصاحب كتاب: الكتابة للمسرح
Lee, Robert E	روبرت إدوارد لي (الكاتب المسرحي الأمريكي وشريك جيروم لورانس)
Leitmotifs	المذكرات أو المنهبات (في موسيقى فاجز) (واتي تذكر السامع أشياء مقصودة في القطعة الموسيقية)
Lerner, Alan Jay	ألان جي لبرنر– الكاتب الأمريكي مقتبس أوبربت بجماليون عن شو وواضع أغانيها
Lasting, G	لستنج (جوانهرك إفراح) ١٧٢٩– ١٧٨١ الناقد والكاتب المسرحي الألماني ومؤلف كتاب لا وكون
Life with father	الحياة مع أبي مسرحية اشترك في كتابتها هوارد لتقدسي ورسل كروز
Liliom	ليلوم (مسرحية بقلم فيرنك مولنار– ١٩٠٨)
Landsy, Hoeward	لنفسي (هواره) الكاتب المسرحي وشريك رسل كروز في التأليف
Loewe, Frederick	فردريك لووي– الموسيقار الأمريكي وواضع موسيقى وألحان بجماليون (أنظر ليرنر)
Logan, Jislrun	جوشوا لوجان (يوشع!) الكاتب المسرحي والمدير الفني القدير
Long, John Luther	جون لونر لونج الكاتب المسرحي الأمريكي وشريك بيلاسكو في الكتابة
Long Day's Journey into Night	رحلة يوم طويل في جنح الليل (مأساة أونيل)

Loyalties	ألوان من الوفاء (مسرحية جولسورذي)
Lysistrats	لوسستراتا (ملهاة أرستوفانز)
M	
MacArthur, Charles	تشارلز ماك آنر (١٨٩٥– ١٩٥٦) الكاتب المسرحي الأمريكي (اشترك في الكتابة أول حياته
McCalmon, George	جورج ماك كالمون أستاذ التأليف المسرحي بجامعة كورنل (أمريكا)
Macgowan, Kenneth	كنث ماكجوان (ماجوان) الكاتب الأمريكي مؤلف كتاب: مبادئ الكتابة المسرحية:
A Primer of playwriting	
Mack, Willard	ويلارد ماك الكاتب المسرحي والصحفي الأمريكي
Mckinney, Gene	جين ماك كي أستاذ التأليف المسرحي بجامعة بابلور
Male Animal, The	الحيوان الذكر مسرحية اشترك في تأليفها جيمس ثربر وإليوت نجنت
Man & Superman	الإنسان والإنسان الأعلى (مسرحية شو)
Man who Came to Dinner, The	الرجل الذي جاء للغداء مسرحية كوفمان وهارت
Manners, J. Hartley	مانرز (جون هارتلي) ١٨٧٠– ١٩٢٨ الكاتب المسرحي الإنجليزي الأمريكي. وكان ممثلاً وانقطع
Mantle, Mickey	مكي مانتل– أحد أبطال لعبة البيسبول الأمريكيين

Manuscript play Project	مشروع إيتا للمخطوطات المسرحية
March, William	وليم مارش صاحب قصة البذرة الخبيثة التي مسرحها ماكسويل
Marcin, Max	ماكس مارسان (١٨٧٩– ٠) الكاتب المسرحي الأمريكي – الألماني المولد
Marlowe, Christopher	مارلو (كرستوفر) ١٥٦٤– ١٥٩٣ الكاتب المسرحي الإنجليزي في عصر إليزابيث
Marty	مارتي (مسرحية بادي تشايفسكي)
Mary of Scotland	ماري ملكة سكوتلندة (مسرحية آندرسون)
Matthews, Brander	براندر ماتيوز الناقد ومؤلف كتاب: مبادئ الكتابة المسرحية
Principles of playmaking: Maugham, W. Somerset	موم (وليم سومرست) ١٨٧٤– ٠ الكاتب المسرحي والقصاص الإنجليزي
Megrue Roi Cooper	مجريو (روا كوبر) الكاتب المسرحي الأمريكي، ومن القائلين بضرورة
Melodrama	الميلودراما
Melville, Herman	ملفيل هبرمان (ملفي) ١٨١٩– ١٨٩١ القصاص الأمريكي الأشهر
Menaechmi, The	التوأمان (الأخوان منيخمي) ملهاة بلوتس اللاتيني
Merton of the Movies	مرتون نجم السينما مسرحية كونللي وكوفمان (قائمة على قصة بنفس الاسم
Michigan State University	جامعة ولاية متشيجان

Middle of the Night	منتصف الليل (مسرحية وفيلم تشايفسكي)
Midnight Cry, The	صرخة في منتصف الليل (مسرحية برنارد رينس)
Milestones	معالم الطريق (مسرحية نويلوك وآرنولد بنت)
Miller, Arthur	آرثر مللر (١٩١٥– ٠) الكاتب المسرحي الأمريكي
Miller, J. P.	مللر جرب الكاتب المسرحي الأمريكي ومؤلف مسرحية الأرنب
Milne, A. A	أ. أ. ملن (ألان الكسندر) (١٨٨٢– ١٩٥٦) الكاتب المسرحي الإنجليزي والمؤرخ الأدبي والناقد
Mister Roberts	مستر روبرتس (قصة توماس هجن)
Molnar, Ferenc	فيرنك مولنار (١٧٧٨– ١٩٥٢) الكاتب المسرحي المجري (ومؤلف مسرحية ليليوم
Mood, Creation of	المزاج – أو الجو النفسي– خلقه
Moon is Blue, The	القمر أزرق (مسرحية بقلم ف. هوغ هربرت)
Morginthau, Elinor	إلينور مورجنتاو (أقرأ المشروع الرابع لتشجيع الكتاب الناشئين)
Motion pictures	الصور المتحركة (السينما)
Limitations of	قيودها ونواحي القصور فيها
Motive - appeals	الحوافز والمثيرات الذهنية (التي تستجيش الكاتب للكتابة)

Mowatt, Anna Cora	أنا كورا مووات (١٨١٩– ١٨٧٠) الممثلة والكاتبة المسرحية الأمريكية
Muni, Paul	بول ميوني (ممثل السينما الأشهر)
Music	الموسيقى
My fair Lady	سيدتي الجميلة (مسرحية موسيقية مقتبسة عن بجماليون لشو– اقتبسها الآن جي ليرنر)
N	
National Rcoadensting Company	شركة الإذاعة الأهلية الأمريكية
NRC Matione Theatre	مسرح شركة الإذاعة الأهلية
Necklace, The	الحقد (قصة جي دي موباسان)
New Dramatists Committes	لجنة الكتاب المسرحيين الجديدة الأمريكية
New York Drama Critics Circle	جماعة النقاد المسرحيين بمدينة نيويورك
Noon Wine	خمر الطهيرة (قصة الكاتبة الأمريكية كاترين آن بورتر)
North Carolina, University of	جامعة كارولينا الشمالية
Notebooks, Keeping of	استعمال المفكرات (لجمع المادة المسرحية)
Novel Writing	كتابة الروايات (القصص الكبيرة)

Novelists as playwrights	الروائيون والقصاصون كتاباً مسرحيين
Nugent, Elliott	إليوت نجنت (زميل جيمس ثربر في تأليف مسرحية الحيوان الذكر)
O	
Obligatory scene	المشهد الإجباري وانظر ما كتب عنه في ترجمة كتاب: فن كتابة المسرحية
O' Brien, Edmund	أوبرين (إدمند) الممثل الأمريكي والفائز بجائزة الأوسكار
Observation, faculty of	ملكة الملاحظة
O' Casey, Sean	سين أو كاسي (١٨٩٤– ٠) الكاتب المسرحي الايرلندي
Odets, Clifford	كليفورد أوديتس (١٩٠٦– ٠) الممثل والكاتب المسرحي الأمريكي
Oedipus Rex	أوديب الملك (مسرحية سوفوكلس)
O' Higgins Harvey	أوهجنز (هارفي) الكاتب الأمريكي (كانت هارييت فورد تشترك معه في بعض مسرحياتها)
Oklahoma	أوكلاهوما (مسرحية رودجرس وهامرشتاين)
One act play	المسرحية ذات الفصل الواحد
O' Neill, Eugene	يوجين أونيل (١٨٨٨– ١٩٥٣) الكاتب المسرحي الأمريكي الأشهر
Originality	الأصالة

Orpheus Descending	نزول أورفيوس (إلى العالم الثاني) مأساة تنسي وليمز
Our Mrs McChesney	سيدتنا (ستنا) مسزماك تشيني مسرحية إدنا فربر وجورج هوبارت
p	
Pagnol, Marcel	مارسيل باجول (١٨٩٥– ٠) الكاتب المسرحي الفرنسي
Patterson, Joseph	جوزيف باترسون (١٨٧٩– ١٩٤٦) الصحفي الأمريكي ورئيس تحرير الديلي نيوز النيو بوركيه
Pearson, Hesketh	هسكت بوسون (مترجم حياة برناردشو) (بغير إذن منه)
Pennsylvania, University of	جامعة بنسلفانيا
Personality in characterization	الذاتية في رسم الشخصيات
Peter Pan	بيتر بان (مسرحية خيالية للأطفال كتبها جيمس باري سنة ١٩٠٤)
Petrified Forest, The	الغابة المنحجرة (المسخوطة) مسرحية روبرت شروود سنة ١٩٣٥
Pigeon, The	الحمامة (مسرحية جولسورذي كتبها سنة ١٩١٢)
Pinero, Sir Arthur Wing	بينيرو (سير آرتر ونج) ١٨٥٥– ١٩٣٤ الكاتب المسرحي الإنجليزي ومن أبطال المسرحية ذات
Pipe Dream	حلم الناي (مسرحية كتبها رودجرس وهامرشتاين)
Plautus (Titus Maccius)	بلوتوس (تيتوس ماكيوس) (٢٥٤– ١٨٤ ق. م) الكاتب المسرحي اللاتيني

Play doctor	مهذب المسرحيات
Players' Magazine	مجلة الممثلين (الأمريكية)
Play- labeling	تصنيف المسرحيات (بيان نوعها تحت عنوانها)
Play readers	قراءة المسرحيات للتقرير عنها
Playwriting, competitions in	مباريات التأليف المسرحي
courses	مناهج التأليف المسرحي
Rules of	قواعد التأليف المسرحي (م ٢٨– فن المسرحي)
textbooks	كتب دراسية في التأليف المسرحي
Plot, appraisal of	تقييم المسرحيات
Character consistency	مطابقة الشخصية (الفعل)
construction	بناء العقدة
Definition of	تعريفها
Importance of	أهميتها
In collaboration	اشتراك كاتبين فيها

Essential elements of	عناصرها الضرورية
Preparation & "plants"	الإعداد والممثلون المندسون بين الجمهور
Poetics	كتاب فن الشعر لأرسطو (البويتيقا)
Pollock, Channing	تشاننج بوللوك (١٨٨٨– ١٩٤٧) الكاتب المسرحي الأمريكي الكبير
Polygamy	مسرحية: تعدد الزوجات (مسرحية هارفي أوهجنز)
Popper, H. R	هـ. ر. بوبر الكاتب والناقد المسرحي الأمريكي
Porter, Katherine Anne	كاترين آن بورتر القصاصة الأمريكية (١٧٩٤– ٠) (وتعمل صحيفة وتشتهر بعمق نظراتها
Priestley, J. B.	بريستلي جـ. ب (جون بوينتون) (١٨٩٤– ٠) (الكاتب المسرحي والقصاص الإنجليزي
Profanity, use of	أقوال التجديف والهجر واستعمالها في المسرحية
Prologue to Glory	مقدمة للمجد (مسرحية كونكل)
Proscenium arch	عقد فتحة المنصة من جهة الصالة
Protagonist	بطل المسرحية
Pulitzer Prize	جائزة بلنزر المسرحية أنشأها جوزيف بلنزر (بالنص عليها في وصيته) في ١٦
Pygmalion	بجماليون (مسرحية شو)

Q	
Queen's Proctor, the	وكيل الملكة (مسرحية ملفيل)
R	
Rabbit Trap, The	فخ الأرنب (مسرحية ج. ب ميللر)
Racine. Jean	جان راسين (١٦٣٩– ١٦٩٩) الكاتب المسرحي الفرنسي الخالد
Radio,	الراديو (الإذاعة)
Limitations of	قيودها ونواحي القصور فيها
Realism	الواقعية– المذهب الواقعي
Rehearsal attendance	حضور التداريب
Reines, Bernard **Case History of a play**	برنارد رينس الناقد والمؤرخ المسرحي الأمريكي ومؤلف كتاب
Rewriting	إعادة كتابة المسرحية
In performance	في أثناء تمثيلها
In rehearsal	في أثناء التداريب
Initial draft	المسودة الأولى

Rhythm, defined	الإيقاع – تعريفه
Of words	إيقاع الكلام
Relationship to dialogue	علاقته بالحوار
Rice, Elmer	إلمر ريس (١٨٩٢– ٠) الكاتب المسرحي الأمريكي الأشهر – والمخرج أيضاً
Riders to the sea	الراكبون إلى البحر (مسرحية سينج)
Road to Roma, the	الطريق إلى روما (مسرحية روبرت شروود)
Roberts, Edward Barry	إدوارد بارى روبرتس الناقد المسرحي الأمريكي
Rodgers, Richard	ريتشارد رودجرس (١٩٠٢– ٠) المؤلف الموسيقى المسرحي وزميل لورنز هارت (١٨٩٥–
Romanticism	الرومانسية (المذهب الرومانسي)
Rome, Harold	هارولد روم ناظم أغاني مسرحية (سيدتي الجميلة)
Rose & the Ring, The	الوردة والخاتم (قصة تاكري)
Rowe, Kenneth	كنث راو (أستاذة التأليف المسرحي بجامعة متشيجان)
Royal Family The	الأسرة الملكية (مسرحية إدنا فرير)

S	
San Francisco State College	جامعة ولاية سان فرنسيسكو
Sardou, Victorian	ساردو (فكتوريان) ١٨٣١- ١٩٠٨ الكاتب المسرحي الفرنسي،ومن الآخذين بطريقة
Savage, George	جورج سفدج الأستاذ بجامعة كاليفورنيا (لوس أنجيلس) **UCLA**
Scenario	السيناريو (نسخة ترتيب أحداث العقدة ووصفها)
Construction of	بناؤه وتركيبه
Writing form	كتابته
Screen writers Guild	نقابة كتاب السينما
Sculpturing	النحت- تسوية
Solden, Samuel	صمويل سلدن
Introduction to playwriting	"مؤلف كتاب التمهيد لكتابة المسرحية"
Sensory appeale	الحوافز الحسية (في الكلام وجاذبيته لحواس الجماهير)
Seven Keys to Baldpate	مفاتح بولد بيت السبعة قصة الايرل دريجر (حولها كوهان إلى مسرحية)
Seven Year Iteh, The	قلق السنين السبع (مسرحية جنسية)

Shakespeare, William	وليم شكسبير (١٥٦٤– ١٦١٦)
Shaw, George Bernard	شو (جورج برنارد)
Sheldon, Edward	إدوارد شلدون (١٨٨٦– ١٩٤٦) الكاتب المسرحي الأمريكي
Sherwood, Robert E.	روبرت إ. شروود (١٨٩٦– ١٩٥٥) الكاتب المسرحي الأمريكي
Shipman, Samuel	صمويل شيمان (١٨٣٣– ١٩٣٧) الكاتب المسرحي الأمريكي المعمر (واشترك أحياناً مع
Showboat	المسرح العائم (مسرحية بقلم إدنا فربر)
Silver Box, The	الصندوق الفضي (مسرحية جولسورذي ١٩٠٩)
Silver Cord, The	الحبل الفضي (مسرحية سدني هوارد)
Simonson, Lee	لي سيمونسون (١٨٨٨– ٠) مصمم المناظر الأمريكي
Skene	الكشك أو الخيمة أو الخص (في المسرح اليوناني)
Slang, use of	اللغة الدارجة واستعمالها في المسرحية
Smith, Betty	بتي سمث الكاتبة المسرحية الأمريكية وشريكة روبرت فنش في
Smith, Winchell	ونتشل سمث (١٨٧٦– ١٩٣٣) الكاتب المسرحي الأمريكي
Society of Author's Representatives	جمعية ممثلي المؤلفين (الأمريكية)

Solid Gold Cadillac, The	الكاديلاك المتينة الذهبية (ملهاة بقلم كوفمان ووتيتشمان)
Solilquy	النجوى – المناجاة (الحديث الذي يناجي به الشخص نفسه)
Sophocles	سوفوكلس (٤٩٥– ٤٠٦ ق. م) الكاتب المسرحي اليوناني الأشهر
South Pacific	الباسيفيكي الجنوبي (المحبط الهادي الجنوبي) مسرحية – اشترك في كتابتها رودجرس وهامر شتاين
Spectator, as participant	المتفرج، بوصفه شريكا في التمثيلية
Spewack, Bella	بللا سبيوواك (اخت سام سبيوواك وشريكته في الكتابة للمسرح)
Spewack, Sam	سام سبيوواك (شقيق بللا وشريكها في الكتابة)
Stage directions	التوجيهات والإرشادات المسرحية
Stage time	التوقيت المسرحي
Stage Door	باب المنصة (مسرحية إدنا فربر وكوفمان)
Stallings, Laurence	لورانس ستولنجس (١٨٩٤– ٠) الكاتب المسرحي والقصاص والصحفي
Stanislavsky, Constantine	ستانسلافسكي (كونستانتين) (١٨٦٣– ١٩٣٨) الممثل والمخرج والمصلح المسرحي
State of the union	دولة الاتحاد (مسرحية لندسي وكروز)
Stoddard, Lorimer	لوريمر ستودارد (؟)

Story editors	قراء القصص (للمخرجين لإبداء الرأي في الصالح منها للسينما أو المسرح)
Strange Interlude	الفاصل الغريب (مسرحية أونيل الكبرى)
Stream of consciousness technique	أصول الصنعة التي تتدفق في تيار الوعي
Street Scene	مشهد على قارعة الطريق (مسرحية إلمر ريس) (١٩٢٩)
Strindberg, August	أوجست ستريندبرج (١٨٤٩– ١٩١٢) الكاتب المسرحي والقصاص السويدي المشهور
Stronger, The	الأقوى (مسرحية سترند برج)
Style	الأسلوب
Summing up	التلخيص (المجمل) (كتاب سومرست موم)
Susan & God	سوزان والله (مسرحية راشيل كروثرس)
Symbolism	الرمزية– المذهب الرمزي
Synge, E. J. M.	سينج (إدمند جون ملنجتون) الكاتب المسرحي الايرلندي
T	
Taming of the Shrew	ترويض المتمردة (مسرحية شكسبير)
Television, adapting fiction to	التليفزيون– واقتباس القصص له

Limitations of	قيوده ونواحي القصور فيه
market	سوقه
Profanity on	أقوال الهجر والتجديف عن طريقه
Techniques of	فنياته
Terence	تيرانس (١٩٠– ١٥٩ ق. م)كاتب الملاهي اللاتيني
Tess of the D' urbervilles	تس دربرفيل (قصة توماس هاردي)
Texas, university of	جامعة تكساس
Thackeray, William M.	ثاكري (وليم ماكبيس ١٨١١– ١٨٦٣) القصاص الإنجليزي المشهور
Theatre Arts	فنون المسرح (مجلة أمريكية)
Theatre environment	البيئة المسرحية
Theme	المشروع أو فكرة المسرحية (والمشروع ليس هو الموضوع أو العقدة)
Implicit statement of	التقرير الضمني أو المضمر للفكرة
There Shall Be No night	لن يكون هناك ليل (مسرحية روبرت شروود)
Thomas, Augusts	أوجستس توماس (١٨٥٧– ١٩٧٤) (الكاتب المسرحي الأمريكي وأول من نجح في عملية

Three Men on a Horse	ثلاثة رجال على صهوة جواد (مسرحية أبوت وهولم)
Three penny opera, the	أوبرا البنسات الثلاثة كتبها برشت وكرت (اقتبساها عن أوبرا الشحاذ لجي)
Thurber, James	جيمس ثربر (١٨٩٤– ٠) كاتب المسرحيات الكرتونية الساخرة الأمريكي المشهور
Time limit!	حد الزمن (مسرحية بقلم هنري دنكر ورالف بركي)
Time of Your Life, The	زهرة العمر (مسرحية ساروبان) (السرياني)
Tomorrow the world	الدنيا غداً (مسرحية أرنود ديسو وجون سسيل هولم)
Too true to be Good	أصدق من أن يكون طيباً (مسرحية شو)
Tragedy, definition of	المأساة– تعريفها
poetic	المأساة الشعرية
Tragedy in a Temporary Town	مأساة في مدينة مؤقتة (مسرحية تليفزيونية)
Tragic flaw	العيب المفجع (نقطة الضعف في البطل التي تسبب الأسى في نفس المتفرج)
Treasure Island	جزيرة الكنز (قصة روبرت لويس ستيفنسن)
Tufts University	جامعة تفتس

U	
University of California at los Angeles (UQLA)	جامعة كاليفورنيا بمدينة لوس أنجلوس
V	
Van Druten, John	جون فان دروتن (١٩٠١- ٠) الكاتب المسرحي الهولندي الأصل الإنجليزي المولد
Visualization	التصور – التخيل- تكوين الصور الذهنية
w	
Wagner, Wilhelm Richard	فاجنر (ولهلم ريتشارد) (١٨١٣- ١٨٨٣) مؤلف المسرحيات الموسيقية الألماني الأشهر
Waiting for Godot	في انتظار جودو (مسرحية صمويل بكت)
Watson, Mariott	ماريوت واطسن (١٨٦٣- ١٩٢١) القصاص الإنجليزي ومؤلف حكايات المغامرات واشترك
Weill, Kurt	كرت فيل (١٩٠٠- ١٩٥٠) المؤلف الموسيقى الألماني الذي فر من النظام الهتلري إلى
Wharton, Edith	إدبت هوارتن (١٨٦٢- ١٩٣٧) القصاصة الأمريكية (وقد مسرح الكثير من قصصها)
What Price Glory?	ما أفدح ثمن المجد (مسرحية كلايدفتش)
Wilde, Oscar,	أوسكار وايلد (١٨٥٦- ١٩٠٠) الكاتب المسرحي والقصاص الأيرلندي الإنجليزي
Williams, Tennessee	تنسى وليمز (الكاتب المسرحي الأمريكي ١٩١٤- ٠)

Windham, Donald **You Touched Me**	دونالد وندهام (وندام) (الكاتب المسرحي الأمريكي) وزميل تنسى وليمز في تأليف مسرحية
Winterset	ونترست (المشتى) مسرحية ماكسويل آندرسون
Wisconsin, University of	جامعة وسكونسن
Witching Hour, The	الساعة الساحرة (مسرحية أوغسطس توماس)
Meaning & effect of	معانيها وتأثيرها
Quality of	صفة الكلام المسرحي ما وينبغي أن يكون
Wouk, Herman	هرمان ووك القصاص والكاتب المسرحي الأمريكي والحائز على جائزة
Writer's Notebook, A,	مفكرة الكاتب المسرحي
Writing hours	ساعات الكتابة
Y	
Yale University	جامعة ييل
You can't take it with you	لن تستطيع أخذها معك مسرحية كوفمان وهارت
You Touched Me,	لقد أثرت في مسرحية تنسى وليمز ودونالد وندام (ولم يشترك وليمز في

كشاف تحليلي بالأسماء والمصطلحات

أ

Stronger, The	الأقوى
Lerner, Alan Jay	ألان جاي ليرنر
Deus ex machina	الإله من الآلة (العامل الإلهي)
Great Sebastians, The	آل سباستيان العظماء
Cencl, The	آل شنشي
Kaline , Al	آل كالين
Rice, Elmer	إلمر رايس
loyslties	ألوان من الوفاء
Elizabeth the Queen	إليزابيث الملكة
Morginthau, Elinor	إلينور مورجنتاو
Eliot, T. S	إليوت. ت. س
Nugent, Elliott	إليوت نجنت
Emperor Jones, The	الإمبراطور جونز
Epigrams	الأمثال وجوامع الكلم
I love Lucy	أنا أحب لوسي
I am a Camera	أنا كاميرا
Mowatt, Anna Cora	أنا كورا مووات
Andrea	آندريا
Waiting for Godot	في انتظار جودو
Man & Superman	الإنسان والإنسان الأعلى
Threepenny opera, The	أوبرا البنات الثلاثة
Beggar's Opera, The	أوبرا الشحاذ
Gotterdammerung	أوبرا غسق الآلهة لفاجز

Burrows, Abe	بروز، إيب
Atkinson, Brooks	بروكس اتكنسن (١٨٩٤– ٠)
Brunetiére, Ferdinand	برونتير، فرديناند
Damaged Goods	بضائع تالفة
Protagonist	بطل المسرحية
Spewack, Bella	يللا سبيوواك
Plautus (Titus Maccius)	بلوتوس
Hecht, Ben	بن هشت
Behrman, S.N.	بهرمان، صمويل ناثانيال (١٨٩٣– ٠)
Crucible, The	البوتقة
Boueieault Dion	بوسيكولت (ديون)
Green, Paul	بول جرين
Muni, Paul	بول ميوني
Peter Pan	بيتر بان
Belasco, David	بيلاسكو، ديفد (١٨٥٩– ١٩٣١)
Baker, George Pierce	بيكر، جورج بيرمن (١٨٦٦– ١٩٣٥)
Pinero, Sir Arthur Wing	بينيرو، سير آرثر ونج
Environment for writing	البيئة الصالحة للكتابة

ت

collaboration	التأليف المشترك
Methods of	طرقه
advantages	مزاياه

disadvantages	مساوئه
Audience, analysis of	تحليل الجمهور
In rewriting	اثره في إعادة كتابة المسرحية
Role of	دوره
Nature of	طبيعته
Imagination	التخيل – الخيال
Constructivism	التركيبة
Taming of the Shrew	ترويض المتمردة
Klein, Charles	تشارلز كلين
MacArthur, Charles	تشارلز ماك آرنر
Pollock, Channing	تشانج بوللوك
Chayefsky, Paddy	تشايفسكي، بادي
Visualization	الصور– التخيل– تكوين الصور الذهنية
Play- labeling	تسطير المسرحيات
Expressionism	التعبيرية
Comic relief	تفريج هزلي
Plot, appraisal of	تقييم العقدة أو المسرحية
Importance of	أهميتها
Character consistency	مطابقة الشخصية
Essential elements of	عناصرها الضرورية
Construction	بناء العقدة
definition	تعريفها
Empathy	تلبس انفعالي

Summing up	التلخيص (المجمل)
Television, adapting fiction to	التليفزيون– واقتباس القصص له
Profanity in	أقوال الهجر والتجديف عن طريقه
market	سوقه
Techniques of	فنياته
Limitations of	قيوده ونواحي القصور فيه
Caine Mutiny, The	تمرد كين
Menacchmi, The	التوأمان (الأخوان منيخمي)
Stage directions	التوجيهات والإرشادات المسرحية
Stage time	التوقيت المسرحي
Thiomas Heggen	توماس هجن
Terence	تيرانس (تيرانتيوس)

ث

Thackeray, William	ثاكري، وليم
Three Men on a Horse	ثلاثة رجال فوق حصان

ج

Box-office appeal	جاذبية شباك التذاكر
Pennsylvania, University of	جامعة بنسلفانيا
North Carolina, University of	جامعة كارولينا الشمالية
University of California At los Angeles (UCLA)	جامعة كاليفورنيا بمدينة لوس أنجلوس

Cornell University	جامعة كورنل
Wisconsin, university of	جامعة وسكونسن
San francisco State College	جامعة ولاية سان فرنسيسكو
Florida State University	جامعة ولاية فلوريدا
Michigan State University	جامعة ولاية متشجان
Yale university	جامعة ييل
Racine, Jean	جان راسين
Kerr, Jean	جان كير
Pulitzer Prize	جائزة بلتزر المسرحية
Bell, Book & Candle	الجرس والشمعدان
Treasure Island	جزيرة الكنز
Glazer, Beujmin F.	جلازر، بنيامين ف
New York DDrama critics circle	جماعة النقاد المسرحيين بمدينة نيويورك
(AETA) American Educational Theatre Association	جمعية المسرح التعليمي الأمريكي
Society of Author's Representatives	جمعية ممثلي المؤلفين
Die Walkore	الجنية المحاربة
Abbott, George	جورج أبوت (١٨٨٧- ٠)
Broadhurst, George	جورج برودهرست
Kelly, George	جورج كللي
Kaufman, George	جورج كوفمان
McCalmon, George	جورج ماك كالمون

Time Limit	حد الزمن
Rehearsal attendance	حضور التداريب
Carousel	حفلة الشراب
Pigeon, The	الحمامة
Hay Fever	حمى الدريس
Dénouement	حل عقدة المسرحية
Pipe Dream	حلم الناي
Dialogue	الحوار
Ear for	استرعاؤه للسمع
Importance of	أهمية الحوار
defined	التعريف به
Acting out	تمثيل الحوار
expository	الحوار التفسيري
poetic	الحوار الشعري
humorous	الحوار الفكاهي
realistic	الحوار الواقعي
Problems of	مشكلات الحوار
Character Consisteney of	ملاءمة الحوار للشخصية
And rhythm	الحوار والإيقاع
Functions of	وظائف الحوار
Nature of	طبيعة الحوار
Sensory appeals	الحوافز الحسية
Motive- appeals	الحوافز والمثيرات الذهنية

Life with Father	الحياة مع أبي
Male Animal	الحيوان الذكر

خ

Journalistic experience	الخبرة والتجربة الصحفية
Copperhead, The	الخرزة النحاسية
Antagonist	خصم البطل في المسرحية
Atmosphere, Creation of	خلق الجو أو المزاج النفسي
Noon Wine	خمر الظهيرة

د

Circle, The	الدائرة
Dulcy	دلسي
Dummy, The	الدمية
Tomorrow the world	العالم غدا
State of the Union	دولة الاتحاد
Davis, Donald	دونالد ديفز
Windham, Donald	دونالد وندام
Processional	ديوان الألحان

ذ

Personality in Characterization	الذاتية في رسم الشخصيات
climax	الذروة المسرحية

ر

Radio	الراديو (الإذاعة)
Limitation of	قيودها ونواحي القصور فيها
Crothes, Rachel	راشيل كروثرس
Cowboy & the Lady the	راعي البقر والسيدة
Riders to the sea	الراكبون إلى البحر
Berkey, Ralph	رالف ببركي
Long Day's Journey into Night	رحلة يوم طويل في جنح الليل
Man who Came to Dinner The	الرجل الذي جاء للغذاء
Butter & Egg Man, The	رجل الزبد والبيض
characterization	رسم الشخصيات
In collaboration	بالاشتراك مع الغير
In the novel	في الرواية أو القصة الكبيرة
subconscious	من عمليات في الفصل الباطن
Of the genius	يقوم به العبقري
Symbolism	الرمزية– المذهب الرمزي
Lardner, Ring	رنج لاردنر
Lee, Robert, E	روبرت إدواردلي
Sherwood, Robert E	روبرت أ. شروود
Finch, Robert	روبرت فنش
Novelists as playwrights	الروائيون

Characters, development	الشخصيات– تطويرها
Exit of	خروجها من المنصة
stock	الشخصيات الثقيلة
number	عددها في المسرحية
National Broadcasting Company	شركة الاذاعة الأهلية
Poetry, Emotion of	الشعر– الانفعال به

ص

Fourth Estate, The	الصحافة (مسرحية مس فورد وباترسون)
Conflict	الصراع
Midnight Cry, The	صرخة في منتصف الليل
Get- Rich- Quick Wallingford	صرغنيا بسرعة ياوو لنجفورد
The Front Page	الصفحة الأمامية
Shipman, Samuel	طويل شيمان
Silver Box, The	الصندوق الفضي
Motion Pictures	الصور المتحركة (السينما)

ط

Fashion	الطراز
Road to Rome, The	الطريق إلى روما

ظ

Darkness at Noon	ظلام في الظهر

ع

العدالة	Justice
عد إلينا يا شيبا الصغير	Come Back, Little Shebn
العدو	Enemy, The
العقد	Necklace, The
عقد فتحة المنصة من جهة الصالة	Procenium arch
عميقة الجذور	Deep Are the Roots
العيب المفجع	Tragic Flaw

غ

الغاية المتحجرة	Petrified Forest, The

ف

الفاصل الغريب	Strange Interlude
فاني	Fanny
فاجنر (ولهلم ريتشارد)	Wagner, Wilhelm Richard
فخ الأرنب	Rabbit Trap, The
فرانك كرافن	Craven, Frank
فردريك لووى	Loewe, frederick
فن التأليف المسرحي في مدينة همبرج	Hamburgische Dramaturgie
فنون المسرح	Theatre Arts
الفن– أداة للاتصال والتوصيل	Art Communication
القبرة	Lark, The

ق

قراء المسرحيات للتقرير عنها	playreaders
القرد الكثيف الشعر	Hairy Ape, The
قسمت	kismet
قصة الكاتبة إديت هوارتون	Ethan Frome
القضية الأرجيلية	Argyle Case The
قلق السين السبع	Seven Year Itch
القمر أزرق	Noon's Blue, The

ك

كاترين آن بورتر	Porter, Katherine Anne
السكادلاك المتينة الذهبية	Solid Geld Cadillac, The
كارول بول فنست	Carril, Paul Vincent
كتابة الروايات	Novel Writing
كتاب فن الشعر لأرسطو	Poetics
كرت فيل	Weill, Kurt
كرستوفر فراي	Fey Christopher
كرمت هتر	Hunter, Kermit
الكشك ذو الخيمة	skene
الكلاسيكية	Classicism
كلايتون هاملتون	Hamilton, Clayton
كلير كمر	Kummer, Clare

courses	مناهج
Spectator, as participant	المتفرج، بوصفه شريكا في التمثيلية
Actor, the	الممثل بوصفه كاتباً مسرحياً
Megrue, Roi Cooper	مجريو (روا كوبر)
Educational Theatre Jourual	مجلة المسرح التعليمي (الأمريكية)
Players Magazine	مجلة الممثلين
Icehound	المحصور بالثلج في قبضة الثلوج
Director	المخرج أو المدير الفني
City, The	المدينة
Leitmotifs	المذكرات أو المنبهات
Merton of the Movies	مرتون نجم السينما
Hyacinth Halvey	مرج السنبل البري
Mood, creation of	المزاج أو الجو النفسي – خلقه
Mister Roberts	مستر روبرتس
Dramatization	المسرحة
defined	التعريف بها
NBC Matine Theatre	مسرح شركة الإذاعة الأهلية
Showhoat	المسرح العائم
Anna Christie	مسرحية أنا كريستي
Polygamy	مسرحية تعدد الزوجات
One act play	المسرحية ذات الفصل الواحد
Dramatic, definition of	المسرحي– الدرامي– تعريفه
Literature	الأدب المسرحي والمؤلفات المسرحية

terminology	الاصطلاحات الفنية
experience	التمرس به والخبرة فيه
instinct	السليقة والكتابة المسرحية
material	المادة المسرحية– أين توجد وطريقة الحصول عليها
Drama, Forms OF,	المسرحية (الدراما) صورها وأنواعها
Primitive	المسرحية البدائية
French- scenes	المشاهد المسرحية وفق للطريقة الفرنسية
Bought & Paid	مشترى ومدفوع ثمنه
Claque, Use, of	المشدات (المصفقون المأجورون)
Manuscript play project	مشروع إيتا للمخطوطات المسرحية
Theme	المشروع أو فكرة المسرحية
Implicit statement	التقرير الضمني أو المضمن للفكرة
Obligatory scene	المشهد الإجباري
Street scene	مشهد على قارعة الطريق
Dicorcons	المطلقون
Milestones	معالم الطريق
Seven Keys to Baldpate	مفاتيح بولدبيت السبعة
Writers' Notebook ,A	مفكرة الكاتب المسرحي
Prologue to Glory	مقدمة للمجد
Mantle, Mickey	ميكي مانتل
Hatful of Rain, A	ملء القبعة مطر
Melville, Herman	ملفيل هرمان (ملفي)

Miller, J. P.	مللر جرب
Comedy	الملهاة
Comedy of Errors, The	لمهاة الأخطاء
Commedia dell' arte	الملهاة المرتجلة الإيطالية
Observation, faculty	ملكة الملاحظة
Fing & I, The	الملك وأنا
La Traviata	المنبوذة
Middle of the Night	منتصف الليل
Play doctor	مهذب المسرحيات
Hart, Moss	موس هارت
Maugham, W. Somersat	موم (وليم سومرست)
Inherit the wind	ميراث الريح
Meledrama	الميلودرامة

ن

Serect Writers Guild	نقابة كتاب السينما
Dramatists Guild	نقابة الكتابة المسرحيين (الأمريكية)
Author, Guild of America, The	نقابة المؤلفين الأمريكيين
Crities, Funetion of	النقاد (وظيفتهم
Soliloquy	النجوي– المناجاة
Seulpturing	النحت– تسوية
Orpheus Descending	تزول أورفيوس

نهاية الطريق	Dead End
نول كوارد	Coward, Noel

هـ

هاربت فورد	Ford, Harriet
هارولد روم	Rome, Haroli
هاملت	Hamlet
هربرت (ف. هوغ)	Herbert , f. Hugh
هـ. ر. بربر	Popper , H. R.
هرمان ووك	Wouk, Herman
هسكت بيرسون	Pearson Hesketh
هنري دنسكر	Denker, Henry
هنريك إبسن	Ibsen, Henrik

و

الواقعية– المذهب الواقعي	Realism
وحدة الفعل	Action, unity of
الوجودية	Existentialism
الوردة والخاتم	Rose & the Ring, The
وظيفة الكاتب الفنان	Artist Writer, Function of
وفاة بياع	Death of a Salesman
الوكلاء	Agents
وكيل الملكة	Queen's Proctor, The

ولتر كر	Kerr, Walter
ولسون بارت (١٨٤٧- ١٩٠٤)	Barrett, Wilson
وليم آرتشر (١٨٥٦- ١٩٢٤)	Archer, William
وليم إنج	Inge, William
وليم دي ميل	DeMille, William
وليم شيكسبير	Shakespeare, William
وليم كلايدفاش	Fitch, Clyde
وليم مارش	March, William
ونترست (المشتى)	Winterset
ونتشل سمث	Smith Winchell
ويلارد ماك	Mack, Willard

ي

يوربيدز	Euripides
يوجين بريبه	Brieux Eugéne

الفهرس